

Wolf Gerhard Schmidt (Saarbrücken)

Der ungenannte Quellentext

Zur Wirkung von Fouqués *Held des Nordens* auf Wagners *Ring-Tetralogie*

I.

„Ungeziemend wäre es uns, den beim Nachtprogramm Wachenden, des Mannes zu vergessen, der die erste Neuformung des Nibelungenstoffes vornahm.“¹ Diese Mahnung Arno Schmidts aus dem Jahr 1955 hat auch heute nichts an Aktualität eingebüßt. Fouqués Dramen-trilogie *Der Held des Nordens* (1808-1810) findet noch immer wenig Beachtung, obwohl das Werk von vielen Zeitgenossen geradezu enthusiastisch aufgenommen wurde.² Es steht zudem am Beginn einer großen Reihe meist deutschsprachiger Dramatisierungen des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert³, die jedoch (Richard Wagner und Friedrich Hebbel ausgenommen) von eher zweit- oder dritrangigen Autoren stammen und in der Forschung kaum behandelt werden. Die bedeutendsten Nibelungendramen in der Nachfolge Fouqués sind Ernst Raupachs *Der Nibelungen-Hort* (1828), Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* (1853), Emanuel Geibels *Brunhild*

¹ Arno Schmidt: Anachronismus als Vollendung. Zum Gedächtnis an Friedrich Baron de la Motte Fouqué. In: A.S.: Bargfelder Ausgabe. Hg. v. der Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld. Werkgruppe II: Dialoge. Bd. 1. Zürich 1989, S. 172.

² Vgl. hierzu ausführlich Wolf Gerhard Schmidt: Friedrich de la Motte Fouqués Nibelungen-trilogie *Der Held des Nordens*. Studien zu Stoff, Struktur und Rezeption. St. Ingbert 2000 (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft; 68) [zugl. Magisterarbeit, Universität des Saarlandes 1999].

³ Vgl. u.a. Jakob Nover: Deutsche Sagen des Mittelalters. Nibelungen. Gralsage und Parcival. Lohengrin. Gießen 1896, S. 140-201; Eldo Frederick Bunge: Siegfried in German Literature. In: *Philological Quarterly* 19 (1940). Nr. 1, S. 45-65; Holger Schulz: Der Nibelungenstoff auf dem deutschen Theater. Köln 1972; Werner Wunderlich (Hrsg.): Der Schatz des Drachentödlers. Materialien zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes. Stuttgart 1977, S. 21-30; Otfried Ehrismann: Nibelungenlied 1755-1920: Regesten und Kommentare zu Forschung und Rezeption. Gießen 1986, S. 155-161 und Siegfried Grosse/Ursula Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher Dichtung. Eine Bibliographie ihrer Übersetzungen und Bearbeitungen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Tübingen 1989, S. 207-218.

(1857) und Friedrich Hebbels *Die Nibelungen* (1862). Fouqué ist aber nicht nur der erste, sondern für längere Zeit auch der einzige Schriftsteller, der eine Dramatisierung des Nibelungenstoffes im Rekurs auf die altnordischen Quellen unternimmt und dabei vom Stabreim Gebrauch macht. Erst Richard Wagner greift bei der Konzeption seiner *Ring*-Tetralogie wieder auf die nordischen Überlieferungen zurück, die er jedoch im Vergleich zu Fouqué wesentlich freier handhabt. Die Nibelungendramen von Raupach, Geibel und Hebbel beziehen sich dagegen in erster Linie auf die deutschen Sagenquellen, meist das *Nibelungenlied*. Mit Ausnahme von Wagners *Ring* ist der Einfluß von Fouqués Trilogie auf die Nibelungendramen des 19. Jahrhunderts in der Forschung noch kaum untersucht worden.⁴

Bei Wagner finden sich denn auch die meisten Parallelen zu Fouqués *Held des Nordens*. Allerdings herrscht Uneinigkeit darüber, ob und – wenn ja – wie stark Wagner Fouqués Trilogie für die *Ring*-Konzeption benutzt hat.⁵ Insgesamt hat er drei Sagenstoffe dramati-

⁴ Max Kämmerer geht in seiner Dissertation primär auf sprachlich-metrische Aspekte ein, so beispielsweise Übernahmen bestimmter Versmaße und Redewendungen (vgl. *Der Held des Nordens* von Friedrich Baron de la Motte Fouqué und seine Stellung in der deutschen Literatur. Rostock 1909, S. 122-135).

⁵ Vgl. u.a. A. Ettlinger: Die romantische Schule in der deutschen Litteratur und ihre Beziehungen zu Richard Wagner. In: Richard Wagner-Jahrbuch. Hg. v. Joseph Kürschner. Bd. 1. Stuttgart 1886, S. 112ff., 126f. und 130; Karl Landmann: Ein Sänger der Vorzeit. In: Über Land und Meer 9 ([Oktober] 1892), S. 619-628 (der Nachweis ist falsch, und der Aufsatz war unter der folgenden (korrekten) Quellenangabe nicht ausfindig zu machen: Über Land und Meer. Deutsche Illustrierte Zeitung 34 ([Oktober] 1891-1892). Bd. 68. Vgl. Karl Goedeke: Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. Bd. 6. Leipzig u.a. 21906, S. 118 [Nr. 17] und Max Koch: Einleitung [zu Friedrich de la Motte Fouqué]. In: Deutsche National-Litteratur. Historisch kritische Ausgabe. Hg. v. Joseph Kürschner. Bd. 146. Erste Abteilung: Friedrich Baron de la Motte Fouqué und Josef Freiherr von Eichendorff. Teil I. Stuttgart o.J. [1893], S. XXXVIII/Anm.); Ernst Meinck: Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners. Berlin 1892, S. 49f., 205f., 224, 231, 245, 275, 294f. und 303; Wolfgang Golther: Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung Richard Wagners. Charlottenburg (= Berlin) 1902, S. 64ff.; Paul Herrmann: Deutsche Dichter und Gedichte auf Island. III. Friedrich de la Motte Fouqué und Island. In: Unterhaltungsbeilage zur Täglichen Rundschau. Berlin 1907. Nr. 148, S. 589f.; Friedrich Panzer: Richard Wagner und Fouqué. In: JbFdtHochst 1907, S. 157-194; Erika Mayer: Die Nibelungen bei Fouqué und Wagner. Wien 1948 (Diss.) [Masch.], S. 143-157; Hermann August Korff: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. IV. Teil: Hochromantik. Leipzig 21956, S. 259-269; Karl Heinz Bohrer: Der Mythos vom Norden. Studien zur romantischen Geschichtssprophetie. Heidelberg 1961, S. 127ff.; Schulz (Anm. 3), S. 42-44 und Volker Mertens: Richard Wagner und das Mittelalter. In: Richard-Wagner-Handbuch. Hg. v. Ulrich Müller und Peter Wapnewski. Stuttgart 1986, S. 32. Einigermassen aus-

siert, die auch Fouqué als literarische Vorlagen dienten: Tannhäuser⁶, Lohengrin⁷ und die Nibelungen. Wagner selbst erwähnt Fouqué in seinen Schriften, Briefen und Tagebüchern kaum, den *Held des Nordens* überhaupt nicht. Dies ist insofern ungewöhnlich, als sich Wagner sonst sehr ausführlich zu seinen musikalischen bzw. literarischen Vorbildern und Gegnern äußert. Dennoch ist davon auszugehen, daß er den *Held des Nordens* gekannt hat. Denn Fouqué war lange und gut mit Adolph Wagner befreundet, einem Onkel Richard Wagners, der unter anderem die Erzählung *Undine* ins Italienische übersetzt hat, so daß Richard Wagner schon auf diesem Weg mit Fouqués Trilogie in Berührung gekommen sein könnte. Belegt ist zudem, daß er Fouqué durchaus geschätzt hat. So liest er noch am Vorabend seines Todes zusammen mit Cosima in der *Undine* und hat „Vergnügen an der sehr gegliückten Gestalt“.⁸ Darüber hinaus gehen bei Wagner stets eingehende literarische Studien der Ausarbeitung seiner Werke voran, so daß es sehr unwahrscheinlich ist, daß er Fouqués Trilogie in diesem Zusammenhang nicht eingesehen hat.

Einem passionierten Leser wie Wagner muß *Der Held des Nordens* ohnehin ein Begriff gewesen sein, auch wenn sich keine Fouqué-Ausgabe in seiner Dresdner Bibliothek befindet. Denn Fouqués Trilogie markiert die literarische Wiederentdeckung des Nibelungenstoffes in Deutschland und wird von den meisten Zeitgenossen aufgrund politischer Instabilität und allgemeiner Depression auch entsprechend enthusiastisch aufgenommen.⁹ In der Folgezeit widmen daher viele

fürlich und wissenschaftlich fundiert sind jedoch nur die Untersuchungen von Panzer, Mayer und (mit Abstrichen) Korff und Schulz.

⁶ *Fouqué*: Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Ein Dichterspiel. Berlin 1828.

⁷ *Fouqué*: Eine rheinische Sage, in Balladen. In: *Minerva* für das Jahr 1816, S. 157-172.

⁸ *Cosima Wagner*: Die Tagebücher. Hg. v. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München/Zürich 1982. Bd. 4, S. 1111 (Sonntag, den 11. Februar 1883).

⁹ Mehr oder weniger ausführliche, meist jedoch lediglich auflistende Darstellungen der zeitgenössischen Rezeption finden sich u.a. bei *Koch* (Anm. 5), S. XXXV-XXXVII; *Erich Hagemeister*: Friedrich Baron de la Motte Fouqué als Dramatiker. Greifswald 1905 (Diss.), S. 23f.; *Kämmerer* (Anm. 4), S. 17-20; *Julian Hirsch*: Fouqués „Held des Nordens“. Seine Quellen und seine Komposition (Mit Berücksichtigung der übrigen nordischen Stoffe Fouqués). Berlin 1910, S. 72f. und *Frank Rainer Max*: Der „Wald der Welt“. Das Werk Fouqués. Bonn 1980, S. 77/Anm. 3. Meine Magisterarbeit enthält ein umfangreiches Kapitel über die Aufnahme der Trilogie durch die Zeitgenossen (Anm. 2), S. 117-139. Zur Rezeption von Fouqués Gesamtwerk im 19. und frühen 20. Jahrhundert vgl. auch *Max* (wie oben), S. VII-XV und *Christa Elisabeth Seibicke*: Friedrich de la Motte Fouqué: Krise und Verfall der Spätromantik im Spiegel seiner historisierenden Ritterromane. München 1985, S. 1-20.

Schriftsteller und Übersetzer, die Wagner gekannt und gelesen hat, ihre Werke Fouqué.¹⁰ Und selbst um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als Fouqués Popularität sich bereits in ihr Gegenteil verkehrt hat, wird *Der Held des Nordens*, insbesondere der erste Teil: *Sigurd, der Schlangentöchter*, noch immer recht wohlwollend beurteilt. So schreibt Heine, dem Wagner eine Vielzahl stofflicher Anregungen verdankt, 1835 in *Die romantische Schule* über Fouqué: „Seine metrischen Dramen, die nicht für die Bühne bestimmt sind, enthalten große Schönheiten. Besonders „Sigurd, der Schlangentöchter“ ist ein kühnes Werk, worin die altskandinavische Heldensage mit all ihrem Riesen- und Zauberwesen sich abspiegelt“.¹¹ Auch Friedrich Perthes läßt Fouqué 1839 wissen: „Deine Schriften; Sigurd, Zauberring, Undine und mehrere Andere werden bleiben – damit tröste dich theurer Fouqué, wenn die Buchhändler mit dir nichts mehr anzufangen wissen.“¹² Und Eichendorff konstatiert noch 1854, also ein Jahr nach der Fertigstellung des *Ring*-Textes, in seiner *Geschichte des Dramas*: „Fouqué ist nur erträglich und gewissermaßen groß in seinem ‚Sigurd‘, wo er nothgedrungen vor dem überzuckerten Christenthum Ruhe hat“.¹³ Selbst Hebbel, dessen Drama *Die Nibelungen* erst 1862

¹⁰ So verfaßt Eichendorff um 1811 einen dreiteiligen Sonettzyklus *An Fouqué* (Gedichte (Erster Teil. Text). In: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Historisch-kritische Ausgabe. Begr. von Wilhelm Kosch und August Sauer. Fortgef. und hg. von Hermann Kunisch und Helmut Koopmann. Bd. I/1. Stuttgart u.a. 1993, S. 129f.). Ebenfalls Fouqué gewidmet sind u.a.: der zweite Teil (*Siegfried*) von Franz Rudolf Hermanns Trilogie *Die Nibelungen* (Leipzig 1819, S. 97), Max von Schenkendorfs Gedicht *Auf der Wanderung in Worms* von 1814 (M.v. Schenkendorfs sämtliche Gedichte. Berlin 1837, S. 246-248) und Johann Gustav Büschings metrische Übersetzung des *Nibelungenliedes* ([Widmung] *An Fouqué*. In: *Das Lied der Nibelungen*. Metrisch uebersetzt von Johann Gustav Büsching. Altenburg/Leipzig 1815, S. VII). Auch Karl Simrocks Übersetzung des *Nibelungenliedes* ist „seinem väterlichen Freunde Friedrich Baron de la Motte Fouqué zugeeignet“ (Das *Nibelungenlied*. Uebersetzt von Karl Simrock. Berlin 1827, S. III. Vgl. auch ebd., S. Vf.: „Weihe“ an Friedrich Baron de la Motte Fouqué). In Wagners Dresdner Bibliothek findet sich im übrigen die dritte Auflage von Simrocks Übersetzung aus dem Jahr 1843 (vgl. *Curt von Westernhagen*: Richard Wagners Dresdener Bibliothek 1842-1849. Neue Dokumente zur Geschichte seines Schaffens. Wiesbaden 1966, S. 99). Ebenfalls Fouqué gewidmet ist Simrocks Ballade *Der Nibelungenhort* im *Nibelungenversmaß* (Das *Nibelungenlied* (wie oben), S. XV-XX).

¹¹ Heine: *Sämtliche Schriften*. Hg. v. Klaus Briegleb. Bd. III. Darmstadt 1971, S. 479.

¹² Drei Briefe an Fouqué [von Houwald, Perthes und Chamisso]. Mitgeteilt von Wilhelm Pfeiffer in Heidelberg. In: *Euphorion* 9 (1902), S. 675f. (Brief vom 27. Januar 1839).

¹³ Eichendorff: *Zur Geschichte des Dramas*. In: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Historisch-kritische Ausgabe. Begr. von Wilhelm Kosch und August Sauer. Fortgef. und hg. von Hermann Kunisch. Bd. VIII/II: *Abhandlungen zur Literatur*. Regensburg 1965, S. 387.

veröffentlicht wird, kennt Fouqués Trilogie, wenngleich er sie nicht sehr schätzt.¹⁴ Die Tatsache, daß also auch Wagner den *Held des Nordens* sehr wahrscheinlich gekannt und für die Konzeption seiner *Ring*-Tetralogie benutzt hat, darf jedoch nicht dazu führen, alle auffindbaren Ähnlichkeiten in Sprache und Inhalt unbesehen auf Fouqués Einfluß zurückzuführen. Manche Übereinstimmung läßt sich auch durch die Verwendung gleicher Sagenüberlieferungen erklären.

II.

Fouqué äußert sich an drei Stellen explizit zu den Quellen seiner Nibelungentrilogie, wobei die Angaben teilweise widersprüchlich sind: zunächst 1808 im Briefwechsel mit Fichte¹⁵, dann 1840 in der *Lebensgeschichte*¹⁶ und im darauffolgenden Jahr schließlich im Nachwort zur Ausgabe letzter Hand.¹⁷ Darüber hinaus macht er 1811 in einem Brief an August Zeune eine kurze Bemerkung zum Fehlen eines stofflichen Motivs in der Vorlage, die er jedoch nicht explizit bezeichnet.¹⁸ Problematisch erscheinen in diesem Zusammenhang insbesondere Fouqués Quellenangaben im Nachwort zur Ausgabe letzter Hand:

Wäre mir schon damals der Theil von Sämundur's Edda zu Gesicht gekommen, die uralten Sangesgespräche zwischen Sigurd und Brynhildur und Aehnliches enthaltend, ich hätte wohl kaum nur gewagt, meine Dichtung an den überlieferten Stellen anders als rein übersetzend zu gestalten. Es mag aber nun just auch so gut sein, wie es eben geworden ist. Erst Jahre lang nach Vollendung seiner drei Sigurd's-Dichtungen konnte ihr Sänger den Einblick in jene uralten Lieder gewinnen. Früher vermochte er nur aus der Edda des Snorri Sturleson, der Nornagest-Saga, der Wolsunga-Saga und einigen Mittheilungen befreundeter Altertumsforscher zu schöpfen.¹⁹

¹⁴ *Hebbel*: Brunhild. Eine Tragödie aus der Nibelungensage. Von Emanuel Geibel. In: F.H.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Besorgt von Richard Maria Werner. Bd. IV. Berlin 1901, S. 165. Vgl. auch die ironische Beschreibung Fouqués in der *Erinnerung an Ludwig Tieck*. Hebbel läßt ihn dort „mit phantastisch zugestutztem Schnurrbart und altherthümlichen Sporen, die Barbarossa verloren zu haben scheint“, neben Novalis, Arnim, Brentano, Hoffmann und Werner in der Reihe der Romantiker mitmarschieren (ebd. Bd. XII. Berlin 1903, S. 22).

¹⁵ Briefe von de la Motte Fouqué. In: Johann Gottlieb Fichte's Leben und literarischer Briefwechsel. Hg. v. Immanuel Hermann Fichte. Bd. 2. Leipzig 1862, S. 468f.

¹⁶ *Lebensgeschichte* des Baron Friedrich de la Motte Fouqué. Aufgezeichnet durch ihn selbst. Halle 1840, S. 284f.

¹⁷ *Fouqué*: Ausgewählte Werke. Ausgabe letzter Hand. Bd. 12. Halle 1841, S. 125f.

¹⁸ Vgl. Fouqués Briefe an August Zeune. Hg. v. Walther Ziesemer. In: Vossische Zeitung. Berlin 1909. Sonntagsbeilage Nr. 13, S. 104 (Brief vom 18. November 1811).

¹⁹ *Fouqué* (Anm. 17), S. 125f.

Fouqué behauptet also, die Heldengesänge der *älteren Edda* 1809 noch nicht gekannt zu haben. Hirsch weist jedoch mit Recht darauf hin, daß sich im *Held des Nordens* Motive finden, die in keiner der genannten Vorlagen, sondern nur im zweiten Teil der *Lieder-Edda* enthalten sind.²⁰ Problematisch ist in diesem Zusammenhang jedoch, daß die Heldengesänge der *Lieder-Edda* zu dem Zeitpunkt, als Fouqués *Held des Nordens* entsteht, noch nicht als Druckfassung existieren. Sie werden erst 1812 durch Friedrich Heinrich von der Hagen herausgegeben. *Sigurd der Schlangentödter*, der erste Teil der Trilogie, entsteht und erscheint aber schon 1808, und auch die Arbeit an den Heldenspielen *Sigurds Rache* und *Aslauga* ist bereits im Mai des darauffolgenden Jahres abgeschlossen (vgl. *Aslauga* 2).

Da sich aber im *Held des Nordens* Adaptionen aus der *Lieder-Edda* finden, so kann es sich in diesem Zusammenhang nur um eine „unbewußte Benutzung“ handeln.²¹ Eine solche wäre Fouqué, wie Hirsch überzeugend nachweist²², durch die Lektüre des ersten Teils

²⁰ Vgl. Hirsch (Anm. 9), S. 17f. Als Beispiel führt er den Namen ‚Sigurdriða‘ an, der in der zweiten Abentheure von *Sigurd, der Schlangentödter* erwähnt wird (Der Held des Nordens. In drei Theilen. Berlin 1810, S. 67 (Sigurd, der Schlangentödter). Im folgenden wird diese Ausgabe zur Vereinfachung mit Titel und Seitenzahl im Haupttext zitiert) und sich lediglich in *Fáfnismál* und *Sigrdrífomál* findet (Die Edda. Götterdichtung, Spruchweisheit und Heldengesänge der Germanen in der Übertragung von Felix Genzmer. Köln 31981, S. 260 und 263). Auch die *Sigurds Rache* einleitende Episode von Dietereich und Herke erscheint in keiner der überlieferten Sagenfassungen, sondern nur in *Guðrúnarkviða III* (ebd., S. 293f.).

²¹ Hirsch (Anm. 9), S. 19.

²² Hirsch: [Rezension zu:] Max Kämmerer: Der Held des Nordens von Friedrich de la Motte Fouqué und seine Stellung in der deutschen Literatur. Rostock 1909. In: Deutsche Literaturzeitung 1910. Nr. 23, Sp. 1456. Hirschs Erkenntnisse sind von der Forschung jedoch nahezu ignoriert worden, so daß in jüngeren Arbeiten noch immer von einer Quellenkontamination Fouqués ausgegangen wird. Vgl. u.a. Gerhard Fricke: Die Tragödie der Nibelungen bei Friedrich Hebbel und Paul Ernst. Vortrag, gehalten auf der Jahrestagung der Hebbelgemeinde in Wesselburen am 7. Juni 1939. In: Hebbel-Jb. 1940, S. 9; Mayer (Anm. 5), S. 11-13, Ernest Tonnelat: La Légende des Nibelungen en Allemagne au XIX^e siècle. Paris 1952, S. 30; Bohrer (Anm. 5), S. 10/Anm. 3 und VIII (Literaturverzeichnis); W. Walker Chambers: Die Dramen von Friedrich de la Motte Fouqué. In: Maske und Kothurn 10 (1964), S. 525f.; Schulz (Anm. 3), S. 38f.; Max (Anm. 9), S. 2/Anm. 4 und Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Stuttgart 1983, S. 556 (Literaturverzeichnis). Seibicke (Anm. 9) ist die erste, die wieder auf Hirschs Dissertation rekurriert, allerdings nicht näher auf sie eingeht. Arno Schmidt äußert sich in seiner Fouqué-Monographie nur wenig über die Quellen von Fouqués *Held des Nordens*. Dennoch scheint er wie einige weitere Autoren Hirschs Ergebnisse zu kennen, wenngleich er ihn (wie z.B. auch Lorenz) nicht explizit erwähnt (vgl. Arno Schmidt: Fouqué und einige seiner Zeitgenossen. In: A.S.: Bargfelder Ausgabe. Hg. v. der Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld. Werkgruppe III: Essays und Biographisches. Bd. 1. Zürich 1993, S.

der *Historia rerum Norvegicarum* von Thormodus Torfæus möglich gewesen, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts als Historiograph König Friedrichs IV. in der Kopenhagener Bibliothek arbeitet. „Ihm waren natürlich alle Handschriften, auch die der Saemundar-Edda zugänglich, und er hat sie umsichtig und geschickt benutzt.“²³ Torfæus' Sagensammlung enthält denn auch alle Motive aus der *älteren Edda*, die sich im *Held des Nordens* finden.²⁴

Daß Fouqué die *Historia* kennt, beweist der bereits erwähnte Brief an Fichte vom 4. Oktober 1808, in dem er u.a. das Heldenspiel *Sigurds Rache* als Fortsetzung des *Sigurd* ankündigt. Denn „es bleibt hier, wie in dem vor Ihnen liegenden Gedichte, die Spur verfolgt, welche Torfæus' ‚Norwegische Geschichte‘ und Sturleson's ‚Edda‘ angeben“.²⁵ Hierbei handelt es sich um die wirklichen Quellen von Fouqués Nibelungentrilogie. Warum er die *Historia* dann jedoch im Nachwort zur Ausgabe letzter Hand ausspart, ist unklar. Es scheint, daß Fouqué mit der bewußt unkorrekten Quellenangabe suggerieren will, er habe als Schriftsteller trotz der immer wieder betonten Vorlagentreue eine eigenständige Kontamination geleistet. Vor diesem Hintergrund setzt er Torfæus' *Historia* mit ihrer Hauptquelle, der *Volsunga saga*, gleich, um dann die fehlenden Überlieferungen gesondert aufzuführen. Denn der Teil der *Historia*, mit dem die Handlung von Fouqués Nibelungentrilogie korreliert, geht nahezu vollständig auf die damals noch ungedruckte *Volsunga saga* zurück.²⁶ D.h. er enthält eine fast wörtliche Übersetzung davon, die mit dem Ziel größtmöglicher stofflicher Konsistenz zuweilen durch kleine Episoden aus der *Nornagest saga*, der *Ragnar Lodbrok saga* sowie der *älteren Edda* erweitert wird. Vor diesem Hintergrund stellen auch die beiden ersten

197; Gerhard Schulz: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Bd. 2. München 1989, S. 609; Klaus Bödl: „Viel herrliche Genossen auf Haiden, Klippen und holdblüh'nder Flur“. Zu Friedrich de la Motte Fouqués romantischen Bearbeitungen der *Gunnlaugs saga* und der *Ólafs saga Trygvasonar*. In: Skandinavistik 24 (1994). H. 1, S. 8 und 16 sowie Christoph F. Lorenz: Einleitung zu den Ausgewählten Dramen und Epen. In: Friedrich de la Motte Fouqué: Ausgewählte Dramen und Epen. Hg. v. C.F.L. Bd. 1.1: Dramatische Szenen. Hildesheim u.a. 1994, S. 19*).

²³ Prolegomena im Original unpaginiert.

²⁴ Wie in der *Lieder-Edda* findet sich bei Torfæus der Name „Sigurdriða“ für Brynhildis (*Historia rerum Norvegicarum* in quatuor tomos divisa. Bd. 1. Hafniæ 1711, S. 470). Auch die Dietereich-Herke-Episode wird von ihm tradiert (ebd., S. 482).

²⁵ Briefe von de la Motte Fouqué (Anm. 15), S. 468f. Hirsch (Anm. 9) weist noch auf andere Werke Fouqués hin, denen Torfæus' *Historia* als Quelle dient (vgl. S. 20f.).

²⁶ Die *Volsunga saga* erscheint erstmals 1737 im Rahmen von Erik Julius Björners *Nordiska Kämpadater, i en Sagoflock samlade* (cap. XI).

Teile von Fouqués *Held des Nordens* eine (inhaltlich nur wenig erweiterte) Dramatisierung der *Volsunga saga* dar.²⁷ Fouqué konsultiert jedoch neben Torfæus' *Historia* auch die *Snorra-Edda* des Resenius (Kopenhagen 1665).²⁸ Darüber hinaus finden sich im *Held des Nordens* Reminiszenzen an die *Lieder Sineds des Barden*, wo Denis das Gespräch zwischen Regner und Kraka übersetzt hat²⁹, sowie, insbesondere bei der Benennung von Nebenfiguren, an das *Nibelungenlied*.³⁰

III.

Wagner baut seine Nibelungen-Tetralogie dagegen vom *Nibelungenlied*, d.h. der deutschen Überlieferung der Siegfriedsage, auf. Dies zeigt sich insbesondere bei der ersten literarischen Adaption des Stoffes in dem 1848 entstandenen Drama *Siegfrieds Tod*, dem Kern der späteren *Götterdämmerung*. Da der erste Teil des *Nibelungenlieds* jedoch nur sehr wenig über Siegfrieds Jugend berichtet, greift Wagner schließlich primär auf die altnordische Sagentradition zurück. Diese erscheint ihm auch in höherem Maße archaisch und heidnisch, wenngleich er im Gegensatz zu Fouqué die deutschen Namensformen übernimmt. Im Brief vom 9. Januar 1856 an Franz Müller in Weimar gibt er daher „nur noch die Quellen an, deren Studium mich seiner Zeit für meinen Gegenstand reifte“:

1. „Der Nibelunge Noth u. die Klage herausgegeb. von Lachmann.^{31*} [Der Nibelunge Nôt und diu Klage. Hg. von Al.J. Vollmer [sic!]. Leipzig 1843]
2. „Zu den Nibelungen etc.“ von Lachmann.
[Karl Lachmann und Wilhelm Wackernagel: Zu den Nibelungen und zur Klage. Anmerkungen von Karl Lachmann. Wörterbuch von Wilhelm Wackernagel. Berlin 1836]
3. Grim's [sic!] Mythologie.

²⁷ Vgl. Briefe von und an August Wilhelm Schlegel. Hg. v. Josef Körner. Bd. 1. Zürich u.a. 1930, S. 313.

²⁸ Vgl. Lebensgeschichte (Anm. 16), S. 284f. Hirsch (Anm. 9) führt in seiner Dissertation die wenigen Motive an, die Fouqué der *Snorra-Edda* entnommen hat (vgl. S. 23f.). Es handelt sich um die Vorgeschichte des Nibelungenhortes, die ausführliche Darstellung des Kampfes mit Faffner, den Schwalbengesang und die Versenkung des Schatzes im Rhein (hier ist jedoch auch die XIX. Äventiure des *Nibelungenlieds* als Quelle möglich).

²⁹ *Michael Denis: Die Lieder Sineds des Barden*. Wien 1772, S. 68f.

³⁰ Vgl. Hirsch (Anm. 9), S. 25.

^{31*} Die mit Stern gekennzeichneten Ausgaben befinden sich nicht (oder nicht ständig) in Wagners Bibliothek (vgl. *Westernhagen* (Anm. 10), S. 29f. und 84-113).

[Jacob Grimm: Deutsche Mythologie. Zweite Ausgabe. 2 Bde. Göttingen 1844]

4. „Edda“. [Lieder der älteren oder Sämundischen Edda. Zum erstenmal herausgegeben von Friedrich Heinrich von der Hagen. Berlin 1812 – Friedrich Rühls: Die Edda nebst einer Einleitung über nordische Poesie und Mythologie und einem Anhang über die historische Literatur der Isländer. Berlin 1812 – Die Lieder der alten Edda, aus einer Handschrift herausgegeben und erklärt von den Brüdern Grimm. Berlin 1815 – Mythologische Dichtungen und Lieder der Skandinavien. Aus dem Isländischen der jüngeren und älteren Edda übersetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet von Friedrich Mayer. Leipzig 1818]
5. „Volsunga-Saga“ (Übersetzt von Hagen – Breslau.) [In: Nordische Heldenromane. Uebersetzt von Friedrich Heinrich von der Hagen. Bd. 4. Breslau 1815]*
6. „Wilkina- und Niflungasaga“ (ebenso. –) [In: Nordische Heldenromane. Uebersetzt von Friedrich Heinrich von der Hagen. Bd. 1-3. Breslau 1814-15]*
7. Das *deutsche Heldenbuch* – alte Ausgabe. auch erneuert von Hagen. Bearbeitet in 6 Bänden von Simrock. – [Der Helden Buch herausgegeben durch Friedrich Heinrich von der Hagen. Bd. 1. Berlin 1811 – Das Heldenbuch. Übertragung mittelhochdeutscher Epen von K. Simrock. 6 Bde. Stuttgart 1843-46 – Das kleine Heldenbuch. Von Karl Simrock. Stuttgart und Tübingen 1844]
8. „Die deutsche Heldensage“ von Wilh. Grimm. [Wilhelm Grimm: Die Deutsche Heldensage. Göttingen 1829]
9. „Untersuchungen zur deutschen Heldensage“ von Mone (sehr wichtig) [Franz Joseph Mone: Untersuchungen zur Geschichte der teutschen Heldensage. Quedlinburg und Leipzig 1836]
10. „Heimskringla“ – übersetzt von Mohnike. (glaub' ich!) (nicht von Wachter – schlecht.) [(Snorri Sturluson:) Heimskringla. Sagen der Könige Norwegens von Snorre Sturlason. Aus dem Isländischen von Gottlieb Mohnike. Erster Band. Stralsund 1837 – Snorri Sturluson's Weltkreis (Heimskringla) übersetzt und erläutert von Ferdinand Wachter. 2 Bde. Leipzig 1835-36]³²

Wagners Hinweis, „nur noch“ die Quellen zu nennen, die für sein Projekt von besonderer Bedeutung gewesen seien, zeigt bereits die

³² Wagner: Sämtliche Briefe. Hg. v. Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner. Bd. VII. Leipzig 1988, S. 336f. Zur Verwendung der jeweiligen Quellen vgl. *Meinck* (Anm. 5).

Unvollständigkeit der bibliographischen Auflistung. Eine Begegnung mit Fouqués Trilogie ist also nicht ausgeschlossen, sondern könnte von Wagner bewußt vor die Hauptphase seiner Beschäftigung mit dem Nibelungenstoff datiert worden sein, um zu vermeiden, daß man den *Held des Nordens*, anders als die sagengeschichtlichen Überlieferungen, die für Wagner in erster Linie Archivfunktion besitzen, auch intentional mit seiner *Ring*-Dichtung in Verbindung bringt. Wagner mag diese ausschließlich ‚inhaltliche‘ Fouqué-Rezeption im Rekurs auf Georg Gottfried Gervinus unternommen haben. Denn dieser konstatiert im fünften Band seiner *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* (1840-1844), die sich in Wagners Dresdner Bibliothek befindet³³ und von diesem auch für die Konzeption seiner *Meistersinger* verwendet wird³⁴, mit Blick auf Fouqué: „seine Schriften machen einen rein materiellen Effekt“³⁵ Diese Abwertung der ästhetischen Eigenständigkeit von Fouqués *Held des Nordens*, die sich bis ins zwanzigste Jahrhundert hält³⁶, rechtfertigt zugleich die (gedanklich unbedenkliche und damit auch nicht erwähnenswerte) Verwendung der Trilogie als sprachlich-inhaltliches Reservoir für eine Dramatisierung des Nibelungenstoffes.

Dies gilt in besonderem Maße für Wagner, der sich im *Epilogischen Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten* bemüht zeigt, seine Nibelungen-Tetralogie als literarische Pioniertat darzustellen:

Bevor ich, im Beginne des Jahres 1853, mein Nibelungen-Gedicht drucken und vertheilen hatte lassen, war der Stoff des mittelalterlichen

³³ Vgl. ebd., S. 89.

³⁴ Vgl. *Wagner: Mein Leben*. München 1963, S. 357.

³⁵ *Georg Gottfried Gervinus: Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*. Bd. 5. Leipzig 1844, S. 684.

³⁶ So kommt Johann Krejčí zu dem abschließenden Urteil: „Man kann im allgemeinen mit der Annahme ausreichen, seine Dichtungen seien reine Sage; von einer leitenden Grundidee, von besonderer, eigenartiger Auffassung des mythischen und sagenhaften Stoffes ist keine Spur“ (Nordische Stoffe bei Fouqué. In: *Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte*. Hg. v. Bernhard Seuffert. Bd. 6. Weimar 1893, S. 557). Erika Mayer (Anm. 5), die in ihren Ausführungen fast ausschließlich auf Krejčí rekurriert, übernimmt dessen Einschätzung von Fouqués *Held des Nordens* nahezu wortwörtlich: „Seine Dichtung ist also reine Sage, in der das mythische Element überwiegend in den Vordergrund tritt. Wir finden keine Spur von einer leitenden Grundidee, von einer besonderen, eigenartigen Auffassung des mythischen oder sagenhaften Stoffes“ (S. 66). Ähnlich sieht es im übrigen auch Hirsch (Anm. 9): „Fouqués *Held des Nordens* ist [...] nicht viel mehr als er sein will: eine Wiedergabe der nordischen Sigurdsagen“ (S. 48). In einem Kapitel meiner Magisterarbeit (Anm. 2) wird hierauf ausführlich und kritisch eingegangen (S. 39-46).

Nibelungenliedes, meines Wissens, nur einmal, und zwar bereits vor längerer Zeit, von Raupach, in seiner nüchternen Weise zu einem Theaterstück verarbeitet, und als solches, ohne Erfolg, in Berlin aufgeführt worden. Bereits vor jener seiner diskreten Veröffentlichung waren aber Theile meines Gedichtes, sowie das Vorhaben meiner Beschäftigung mit dem Nibelungenstoffe, bei Gelegenheit meiner Verhandlungen hierüber mit *Franz Liszt*, welcher damals in Weimar lebte und wirkte, zur Beachtung und meistens spaßhaften Besprechung in Journalen gelangt. Bald zeigte es sich nun, daß ich mit der Wahl meines Stoffes einen besonders „glücklichen Griff“ gethan zu haben schien, welchen Andere um so eher nachzugreifen sich veranlaßt fühlen konnten, als mein Unternehmen jedenfalls für ein chimärisches und gänzlich unausführbares angesehen, und namentlich dafür ausgegeben werden durfte.³⁷

Man hat hier fast den Eindruck, als sei Wagner sich seiner prominenten Aussparung in jedem Satz bewußt. Denn was er über die dem *Ring* vorausgehenden Nibelungendramatisierungen sagt, ist keineswegs falsch. Fouqués *Held des Nordens* ist in der Tat keine Verarbeitung des „mittelalterlichen Nibelungenliedes“, sondern altnordischer Sagenquellen (das Dramenfragment *Der gehörnte Siegfried in der Schmiede*, das 1802 im Rückgriff auf das Volksbuch vom gehörnten Siegfried entsteht³⁸, aber erst 1805 in Friedrich Schlegels Zeitschrift *Europa* publiziert wird³⁹, hat Wagner mit Sicherheit nicht gekannt). Darüber hinaus ist es zumindest diskutabel, ob man Fouqué zu „unseren Litteratur-Dichtern“ zählen kann, die sich veranlaßt sahen, die Nibelungensage, „diesen so national offen liegenden Stoff der Bühne, für welche er bisher so wenig tauglich geschienen hatte, zuzuwenden“.⁴⁰ Denn Fouqués Adaption der altnordischen Mythologie ist weniger dramatischer denn narrativer Natur. Erika Mayer

³⁷ *Richard Wagner*: Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten. In: R.W.: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 6. Leipzig 1907, S. 261.

³⁸ Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe mit Einleitung und Anmerkungen hg. von H. Lüdecke. Frankfurt a.M. 1930, S. 126 (Brief von A.W. Schlegel an Tieck vom 20. September 1802).

³⁹ In der Forschung wird in diesem Zusammenhang stets das Jahr 1803 genannt und dabei übersehen, daß das zweite Heft des zweiten Bandes von Schlegels *Europa* aufgrund von Verzögerungen erst 1805 erscheint (vgl. *Ernst Behler*: *Europa. Die Geschichte einer Zeitschrift* (Nachwort). In: *Europa. Eine Zeitschrift*. Hg. v. Friedrich Schlegel. Darmstadt 1963 (fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe Frankfurt a.M. 1803-1805), v.a. S. 45ff. im Textanhang).

⁴⁰ *Wagner* (Anm. 36), S. 262. Ein Kapitel meiner Magisterarbeit (Anm. 2) befaßt sich mit der Frage einer möglichen Bühnenrealisation von Fouqués *Trilogie* (vgl. S. 60-67).

spricht daher auch von einem „Epos in Dialogen“.⁴¹ Gerade die verbale Vorsicht, die Wagners *Epilogischen Bericht* durchzieht, zeigt aber, daß seine Strategie bewußter intertextueller Ignoranz hier eindeutig im Dienste der Suggestion von Originalität und Pioniergeist steht. Selbst für den Fall von Widerspruch hat Wagner vorgesorgt. Mit dem Zusatz: „meines Wissens“ setzt er implizit voraus, daß Fouqués *Œuvre* (zumindest im Umkreis des Jungen Deutschland) bereits vergessen, antiquiert und nicht mehr ‚zitierfähig‘ ist, als er selbst 1842 aus Paris zurückkehrt und sich eingehender mit dem Nibelungenstoff zu beschäftigen beginnt. Auch hier mag wieder Gervinus' Verdikt von Bedeutung gewesen sein, der in seiner Literaturgeschichte über Fouqué schreibt: „wie Aeschylos die homerischen Sagen, wollte er die Nibelungen dramatisch behandeln. Seines Sigurd's Schlagworte und Reckenkraft [...] entzückte die Jean Paul und Andere; uns widersteht die geheuchelte Stärke und gezierte Eleganz und affektirte Alterthümlichkeit und Höflichkeit hier wie in den späteren Stücken und Romanen dieses Mannes auf jeder Seite“.⁴² Darüber hinaus mokiert er sich über „die eckig-gezierten Figuren und all das urdeutsche Leben und Weben in den Gemälden dieses Mannes“.⁴³ Vor diesem Hintergrund wäre es für Wagner, der ohnehin der literarischen Romantik eher reserviert gegenüberstand⁴⁴ und dessen Nibelungendramatisierung zunächst ja auch belächelt wurde⁴⁵, vielleicht schädlich gewesen, sich in irgendeiner Weise auf einen Gewährsmann wie Fouqué zu berufen. Denn dieser stand als *romantischer Don Quixote*⁴⁶ zu jener Zeit in noch weit komischerem Lichte da als er selbst.

⁴¹ Mayer (Anm. 5), S. 37.

⁴² Gervinus (Anm. 34), S. 667.

⁴³ Ebd., S. 684.

⁴⁴ In seinem Hauptwerk *Oper und Drama* moniert Wagner die „römisch-katholische mystische Augenverdreherei und feudal-ritterliche Liebedienerei“ der „dichtenden Romantiker“ (Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36). Bd. 3, S. 260).

⁴⁵ Wagner (Anm. 36), S. 261.

⁴⁶ Vgl. u.a. Rudolf Köpke. *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen. Zweiter Theil.* Leipzig 1855, S. 203; *Heinrich Laube: Reise durch das Biedermeier.* Hg. v. Franz Heinrich Körber. Hamburg 1965, S. 99; *Heine: Geständnisse.* In: H.H.: *Sämtliche Schriften.* Hg. v. Klaus Briegleb. Bd. VI. Darmstadt 1975, S. 457 und *Eichendorff: Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands.* In: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe.* Begr. von Wilhelm Kosch und August Sauer. Fortgef. und hg. von Hermann Kunisch. Bd. IX/II. Regensburg 1970, S. 409f.

IV.

Da Wagner nicht den historischen, sondern nur den mythischen Teil der Nibelungensage dramatisiert, überschneidet sich der *Ring* lediglich mit *Sigurd, der Schlangentödter*, wobei die Handlung von *Rheingold* und *Walküre* vorher einsetzt. Inhaltliche und sprachliche Übereinstimmungen lassen sich daher (fast) nur zwischen *Sigurd* sowie *Siegfried* und *Götterdämmerung* nachweisen. So beginnt Fouqués Drama genau an der Stelle, an der auch Wagners *Siegfried* einsetzt und endet wie die *Götterdämmerung* mit dem Liebestod Brünnhildes.

Friedrich Panzer führt in seinem 1907 erschienenen Aufsatz *Richard Wagner und Fouqué* mit positivistischer Akribie eine Vielzahl von Textstellen an, die eine eingehende Benutzung von Fouqués *Sigurd* durch Wagner belegen sollen und bis auf wenige Ausnahmen auch durchaus frappante Ähnlichkeiten zeigen.⁴⁷ Die Antwort auf die Frage, warum Wagner Fouqués Trilogie jedoch kein einziges Mal erwähnt, bleibt er schuldig. Angesichts der ausführlichen Zusammenstellung bei Panzer sollen hier nur einige der Textstellen aufgeführt werden, die einen Rekurs auf Fouqué wahrscheinlich machen.⁴⁸ So weist insbesondere das Vorspiel zu *Sigurd* Parallelen mit dem ersten *Siegfried*-Akt auf. Da bei Wagner aber die Vorgeschichte des Schwerkes von Bedeutung ist, sind die jeweiligen Ausgangssituationen verschieden. Während Reigen ein fröhliches Schmiedelied singt, beklagt Mime⁴⁹, das Schwert „Notung“ nicht schweißen zu können. Dennoch lassen sich hier sprachliche Übernahmen nachweisen:

Reigen.

Das ist die allerbeste Heldenwaffe
Die mein geübter Arm zu schmieden
weiß,
Und, denk' ich, mein unbänd'ger Zögling
soll
An der doch endlich sein Behagen finden.
[...]

Mime.

Das beste Schwert,
das je ich geschweißt,
in der Riesen Fäusten
hielte es fest:

⁴⁷ Zu den Ausnahmen vgl. Mayer (Anm. 5), S. 154f.

⁴⁸ Auch Schulz (Anm. 3), der Panzers Ergebnisse in seiner Dissertation lediglich zusammenfaßt, geht davon aus, daß Wagner Fouqués *Held des Nordens* bei der Konzeption seiner *Ring*-Tetralogie benutzt hat (vgl. S. 42-44).

⁴⁹ In seiner Schrift *Der Nibelungenmythos. Als Entwurf zu einem Drama* (1848) verwendet Wagner neben dem Namen Mime (*Wilkina (Thiðrek) saga*) auch noch Reigin (*Volsunga saga*). Vgl. Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36). Bd. 2, S. 159.

Sigurd.

Nur halt' es besser vor, als wie das erste,	doch dem ich's geschmiedet,
Deß Klinge mir beim leicht'sten Schwunge	der schmählliche Knabe, brach.

Reigen.

Sorg' nicht. Dies hier wär einem Riesen	er knickt und schmeißt es
recht. [<i>Sigurd</i> 11f.]	entzwei,
als schüf' ich	
Kindergeschmeid'! ⁵⁰	

Panzer weist solche sprachlich-motivischen Übereinstimmungen, die nicht allein aus der gleichen Quellenbenutzung resultieren können, für den gesamten ersten *Siegfried*-Akt nach.⁵¹ Wagner versteht Fouqués Trilogie also primär als Textreservoir, aus dem er einzelne sprachliche Formulierungen und dramaturgische Abläufe entnimmt und bei sich an geeigneter Stelle paraphrasierend integriert. Diese Verfahrensweise zeigt sich paradigmatisch an einer Fouqué-Reminiscenz in der *Walküre*. Es handelt sich um Hiordisas Erzählung, wie Siegmund ihr die Geburt Sigurds ankündigt und das Schwert Gramur an sie übergibt. Bei Wagner ist es dagegen Brünnhilde, die der verzweiferten Sieglinde berichtet, daß diese ein Kind von Siegmund erwarte. In diesem Zusammenhang muß allerdings berücksichtigt werden, daß Wagner nicht nur im Gegensatz zu Fouqués teilweise alliterierendem Blankvers in zwei- und dreihebigen Stabreimzeilen schreibt, sondern den Text auch nach musikalischen Gesichtspunkten setzt, d.h. die Anordnung der Wörter oft harmonischen Gesetzmäßigkeiten folgt. So spart er den Namen des Helden, dem das Schwert bestimmt ist, bis zum Schlußvers auf, um damit dem Spannungsverlauf innerhalb des Kadenzvorgangs Rechnung zu tragen.

*Hiordisa.**Brünnhilde.*

[...]	[...]
Er sprach: du trägst in deinem Schooß ein Kind	den hehrsten Helden der Welt

⁵⁰ Wagner: Der Ring des Nibelungen. In: R.W.: Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36), S. 85f.

⁵¹ Vgl. Panzer (Anm. 5), S. 161-170.

(Das warst du, Sigurd!) trägst ein Heldenkind	heg'st du, o Weib,
Preis der Wolsungen, aller Zeiten Loblied,	im schirmenden
	Schooß! –

[...]

Dann gab er mir die Trümmer dieses	Verwahr' ihm die starken
Schwerdt's	
Und sprach; [sic!] bewahr' sie wohl. Die	Schwertes-Stücken;
beste Waffe	
Wird man draus schmieden, meines Sohnes seines Vaters Walstatt	
Werkzeug	
Zu großer That [...]. [<i>Sigurd</i> 20]	entführt' ich sie glücklich:
	der neu gefügt
	das Schwert einst
	schwingt,
	den Namen nehm' er von
	mir –
	„Siegfried“ freu' sich des
	Sieg's! ⁵²

Wie Panzer herausgearbeitet hat, finden sich auch im zweiten und dritten Akt von Wagners *Siegfried* etliche Textanleihen aus Fouqués *Sigurd*, die ebenfalls nicht zureichend aus der gleichen Quellenbenutzung erklärbar sind.⁵³ Ein Beispiel ist der Dialog zwischen Faffner und Sigurd, der sich zwar auch in der *Volsunga saga*⁵⁴ sowie der *Lieder-Eda*⁵⁵ findet, von Fouqué und Wagner aber auf so ähnliche Weise umgestaltet wird, daß hier eine Benutzung des *Sigurd* naheliegt:

*Faffner.**Fafner.*

[...]

[...]

Hreidmar's Kinder
Nun allzwei liegen

Fasolt und Fafner,
die Brüder fielen nun
beide.

Tod [sic!] auf dem Heidgrund.
Faffner und Reigen roth,

Um verfluchtes Gold,
von Göttern vergabt,

⁵² Wagner: Der Ring des Nibelungen. In: R.W. Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36), S. 69.

⁵³ Vgl. Panzer (Anm. 5), S. 170-176.

⁵⁴ Vgl. Isländische Heldenromane. Übertragen von Paul Herrmann. Jena 1923 (Thule; 21), S. 77ff.

⁵⁵ Vgl. Die Edda (Anm. 20), S. 253ff. Eine direkte Benutzung der *Lieder-Eda* ist bei Fouqué wie gezeigt ausgeschlossen.

Vom Bluthstom [sic!] roth,
 Wohl um des Goldes willen.
 Hüt' dich du Heldenkind,
 Hüt' dich vor'm herrlichen Hort!
 [Sigurd 58]

traf ich Fasolt zu todt:
 [...]
 Blicke nun hell,

blühender Knabe;
 des Hortes Herrn
 umringt
 Verrath.⁵⁶

Auch in der *Götterdämmerung* lassen sich textliche Übernahmen nachweisen, wobei Wagner wesentlich freier mit seiner Vorlage umgeht.⁵⁷ Er rekurriert hier ohnehin stärker auf die deutschen Sagenüberlieferungen (v.a. *Wilkina (Thidrek) saga* und *Nibelungenlied*), die einige inhaltliche Unterschiede zu den altnordischen Quellen aufweisen.

Die Verwendung altnordischer Versmaße im *Ring* könnte ebenfalls auf Fouqué zurückgehen, der diese als einer der ersten in deutscher Sprache nachahmt.⁵⁸ Er rekurriert hierbei insbesondere auf Denis' Ausführungen im Vorbericht zu den *Liedern Sineds des Barden*⁵⁹ sowie auf die Gesänge der *Snorra-Edda*. Das Hauptmetrum der Nibelungentrilogie *Der Held des Nordens* stellt jedoch der Blankvers dar, der, von Weiße in die deutsche Literatur eingeführt, seit Lessings *Nathan* der klassische Dramenvers ist. In den eingefügten Liedern und Gedichten verwendet Fouqué dagegen zumeist stabreimende Ed-damaße, wobei er die altnordische Langzeile zugunsten von zwei-, drei- oder vierhebigen Kurzzeilen aufgibt. Aber auch im Blankvers, der meist zehnsilbig ist, d.h. männlich kadenziert, findet sich eine Vielzahl von Alliterationen. Fouqué besitzt allerdings keine Systematik im Gebrauch des Stabreims, weil im ersten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts noch keine grundlegenden Studien über die nordische Metrik existieren. So erscheint Erasmus Christian Rasks *Verslehre der Isländer* 1811 zunächst in dänischer, 1818 dann in schwedischer und 1830 in der Übersetzung von Gottlieb Christian Friedrich Mohnike schließlich in deutscher Sprache. Erst 1837 gibt

⁵⁶ Wagner: Der Ring des Nibelungen. In: R.W.: Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36), S. 138. Die beiden letzten Verse wurden bei der Komposition gestrichen.

⁵⁷ Vgl. Panzer (Anm. 5), S. 176-185.

⁵⁸ Vgl. August Koberstein: Geschichte der deutschen Nationalliteratur vom zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts bis zu Goethes Tod. Erster Theil. In: A.K.: Grundriss der Geschichte der deutschen Nationalliteratur. Bd. 3. Leipzig ⁵1872, S. 255 mit Anm. 29. Vgl. auch Fouqué (Anm. 17), S. 126f.

⁵⁹ Vgl. Denis (Anm. 29). Vorbericht (unpaginiert), § 11.

Ludwig Ettmüller die erste Stabreimübersetzung der *älteren Edda* heraus⁶⁰, die u.a. von Wagner bei der Konzeption seiner Nibelungen-tetralogie verwendet wird, deren Text zwischen 1846 und 1852 entsteht. Wagner benutzt in seinem Nibelungenvers im übrigen ebenfalls zwei- und dreihebigen Kurzzeilen, wobei er im Gegensatz zu Fouqué auf Strophenbildung verzichtet. Wenngleich Wagner die Idee zur Verwendung des Stabreims vielleicht im Rückgriff auf den *Held des Nordens* gekommen sein mag, so hat er sich metrisch wohl kaum an Fouqués notwendigerweise laienhaft-unkorrekter Adaption der alt-nordischen Versmaße orientiert.⁶¹

Neben sprachlich-metrischen Anlehnungen an Fouqué finden sich bei Wagner aber auch einige inhaltlich-dramaturgische. So adaptiert er die Normenszene am Beginn der ersten Abentheure des *Sigurd*, die eine Erfindung Fouqués ist und damit eine seiner wenigen ‚strukturellen‘ Abweichungen von der Vorlage. Bei Fouqué erscheinen die Nornen unmittelbar vor der ersten Begegnung zwischen Sigurd und Brynhildis, um die Schicksalhaftigkeit des Zusammentreffens und der nachfolgenden Handlung zu profilieren. Wagner läßt die Nornen zwar erst im Vorspiel der *Götterdämmerung* auftreten, aber auch hier bereiten sie die nachfolgende Abschiedsszene zwischen Siegfried und Brünnhilde vor. Zudem geht der ersten Begegnung der beiden im dritten Akt des *Siegfried* die Unterredung zwischen dem Wanderer (Wotan) und Erda, der Urwala und Mutter der Nornen, voraus, wodurch auch Wagner die schicksalhafte Dimension der Erweckungsszene unterstreicht. Gleiches gilt für den dramaturgischen Kunstgriff Fouqués, die Haupthandlung jeweils durch ein ausgedehntes Vorspiel einzuleiten, der von Wagner in der *Götterdämmerung* übernommen wird. Auch die Tatsache, daß sowohl Raupach als auch Hebbel ihren Nibelungendramen ein Vorspiel voranstellen, läßt vermuten, daß hier Fouqués Trilogie Pate gestanden hat.

In diesem Zusammenhang darf jedoch nicht vergessen werden, daß bestimmte Übereinstimmungen zwischen Wagner und Fouqué auch durch die Benutzung gleicher Quellentexte (in beiden Fällen v.a. die *Volsunga saga*⁶², *Snorra-Edda* sowie Teile der *Lieder-Ed-*

⁶⁰ Ludwig Ettmüller: Die Lieder der Edda von den Nibelungen. Stabreimende Verdeutschung nebst Erläuterungen. Zürich 1837.

⁶¹ Vgl. Hagemeister (Anm. 9), S. 92-94; Kämmerer (Anm. 4), S. 109-122 und Mayer (Anm. 5), S. 73-83.

⁶² Wagner (Anm. 31) konnte die *Volsunga saga*, die sich nicht in seiner Dresdner Bibliothek befand, allerdings erst einsehen, als er die Prosaskizze des ersten und zweiten Aktes der *Walküre* bereits niedergeschrieben hatte (vgl. Bd. IV. Leipzig 1979, S. 173-175, 206 und 236).

da⁶³) erklärbar sind – so beispielsweise die warnenden Schwalbengesänge (*Sigurd* 53ff.) und Brynhildis' Tagesgruß (ebd. 68).⁶⁴ Daraus jedoch abzuleiten, daß sich alle vorhandenen sprachlich-inhaltlichen Parallelen bereits zureichend aus der gleichen Quellenbenutzung begründen ließen, scheint problematisch. Dennoch kommt Erika Mayer am Ende ihres ausführlichen Vergleichs beider Dramen zu der quasi paradoxen Schlußfolgerung,

dass Wagner Fouqués Sigurd-Trilogie gekannt und sich bei der Gestaltung seines grossen Werkes an manche Stellen jener Dichtung erinnert haben muss. Die mitunter auffallende Uebereinstimmung zwischen den beiden Darstellungen liegt jedoch meiner Ansicht nach nicht in einer direkten Heranziehung des älteren Vorgängers durch Wagner, sondern in der Benützung der gleichen Quellen, Edda und Völsungasaga^[65], durch beide Dichter begründet. Nur dadurch lässt sich des Meisters unerklärliche Ignoranz in Bezug auf die Nennung des Romantikers motivieren.⁶⁶

Angesichts der immensen Gedächtnisleistung, die man Wagner zustehen muß, wenn man an die vielen direkten Motiv- und Textübernahmen denkt, erscheint ein solcher Erklärungsversuch letztlich unhaltbar. Auch Mertens' Konzession, Fouqué habe Wagner „vielleicht in Details beeinflusst“⁶⁷, ist ein eindeutiges Understatement. Die sagengeschichtlichen Quellen geben lediglich den linearen Handlungsverlauf vor, bestimmte Gegebenheiten werden kurz berichtet, bedürfen aber noch der dialogisch-dramaturgischen Konkretisation. Und hier hat Wagner vielfach auf Fouqué zurückgegriffen. Wenn Panzer allerdings von einem „tiefgehenden Einfluß“⁶⁸ auf Wagners Tetralogie spricht, so stimmt dies vor allem im Hinblick auf Sprache und Handlung, weniger in bezug auf Gattungskonzept, Mythologieverständnis und gesellschaftspolitischer Implikation. Dennoch gibt es auch dort interessante Übereinstimmungen.

⁶³ Bei Fouqué sind Übernahmen aus der *Lieder-Edda* wie erwähnt nur möglich durch die Benutzung von Torfæus' *Historia*.

⁶⁴ Beides findet sich in der *älteren Edda*. Fouqué entnimmt die Schwalbengesänge allerdings der *Snorra-Edda*. Vgl. *Petrus Johannis Resenius: Edda. Islandorum an. Chr. M.CC.XV islandice. conscripta per Snorronem. Sturlæ Islandiæ. Nomophylacem. Havniæ 1665, Mythologia LXXII/72. Fabel (unpaginierte Ausgabe).*

⁶⁵ Wie bereits in Anm. 22 erwähnt, gehört Mayer zu der Vielzahl von Autoren innerhalb der Fouqué-Forschung, die Hirschs Dissertation nicht rezipiert haben und deshalb in bezug auf den *Held des Nordens* von falschen Quellen ausgehen.

⁶⁶ Mayer (Anm. 5), S. 156f.

⁶⁷ Mertens (Anm. 5), S. 32.

⁶⁸ Panzer (Anm. 5), S. 183.

V.

Wenngleich keine konkreten Pläne für eine musikalische Umsetzung der Trilogie nachweisbar sind, hat die Fouqué-Forschung schon früh opernhafte Elemente im *Held des Nordens* zu erkennen geglaubt. So konstatiert Joseph Nadler: „der ganze lyrische Unterton, zahlreiche alliterierende Gesätze, den Eddaliedern nachgebildet, machen es wahrscheinlich, daß Fouqué die Dichtung sich als Spielbuch einer Oper dachte“.⁶⁹ Und Hagemeister vergleicht die Nornengesänge mit „Arien“.⁷⁰ Im *Held des Nordens* findet sich denn auch eine Vielzahl von Liedern und Gedichten, die an Arien und Duette in einer Oper erinnern. Einige lyrische Einschübe sollen sogar explizit gesungen werden.⁷¹ Fouqué setzt diese zudem an dramatisch exponierten Stellen ein, so beispielsweise, wenn Magisch-Wunderbares eine besondere Rolle spielt oder starke Emotionen ausgedrückt werden sollen – wie in Gudrunas Schlachtgesang:

Geschlagen die Schlacht,
Den Schlechten der Sieg!
Am Boden gebunden die Besten. —
Sendet sein Fleh'n
Ausseh'nd nach Heil,
Noch wer in Zukunft zu Göttern?
Zum Himmel hinauf,
Wo huldlos, kalt,
Taub thronen die fremden Gewalten?
Keine Klage ja
Wird denen kund,
Abwärts wenden sie sich von uns. [*Sigurds Rache* 103]

In den lyrischen Passagen verwendet Fouqué zumeist metrische Kurzzeilen und fügt stabreimende Wörter ein, so daß die Gedichte an altgermanische Heldenlieder erinnern. Auf diese Weise profiliert er aber nicht nur die metrisch-rhythmische Differenz zwischen eingeschobener Lyrik und ‚Prosa‘-Text, sondern zugleich auch die textlich-inhalt-

⁶⁹ Josef Nadler: Geschichte der deutschen Literatur. Regensburg 21961, S. 278. Vgl. auch J.N.: Die Berliner Romantik 1800-1814. Ein Beitrag zur gemeinwölkischen Frage: Renaissance, Romantik, Restauration. Berlin o.J. [1921], S. 191.

⁷⁰ Hagemeister (Anm. 9), S. 18. Vgl. auch Karl Rehorn: Die deutsche Sage von den Nibelungen in der deutschen Poesie. Frankfurt a.M. 1877, S. 109f.

⁷¹ Friedrich Heinrich von der Hagen sieht in den Liedern und Gedichten daher „Stellvertreter“ des antiken Chors. Vgl. [Rezension zu:] Sigurd, der Schlangentödt. Ein Heldenspiel in sechs Abentheuren, von Friedrich Baron de la Motte Fouqué. [Berlin, b. Hitzig] 1808. In: Allgemeine Literatur-Zeitung. Halle 1809. Nr. 245, Sp. 53 (anonym erschienen).

liche. Denn der Blankvers erweist sich in diesem Zusammenhang als der eigentliche Handlungsträger, hat – im Kontext der Oper – somit ‚Rezitativfunktion‘, während die Stabreimlieder als ‚Arien‘ primär kontemplativ-kommentierenden Charakter besitzen. Auch die Schlußszenen einzelner Abentheuren, insbesondere der das jeweilige Heldenspiel abschließenden, zeigen deutlich opernhafte Züge.⁷² In diesem Zusammenhang ist für Fouqué zweifellos auch das romantische Ideal der Aufhebung traditioneller Gattungsgrenzen von Bedeutung.⁷³ Andererseits sollte man Fouqués lyrisches und dramatisches Œuvre nicht unbesehen mit dem Begriff ‚Gesamtkunstwerk‘ in Verbindung bringen, der doch das spezifisch Wagnersche Kunstprogramm meint und durch dessen Musikdramen besetzt ist.⁷⁴ Fouqués *Held des Nordens* scheint eher als Libretto für eine partielle Vertonung im Sinne einer Bühnenmusik gedacht, in der lediglich einzelne Lieder, Intermezzi und Szenen auskomponiert werden. Denn die Trilogie enthält eine Vielzahl von Gesängen, die auf der Bühne kaum Wirkung erzielen, wenn sie lediglich rezitiert werden. Vor diesem Hintergrund ist Alfred R. Neumann durchaus zuzustimmen, wenn er im Rekurs auf den rhythmisierten Sprachduktus „the inherent music in Fouqué’s poetry“⁷⁵ hervorhebt, womit großenteils die Hoffnung auf eine mögliche Vertonung verbunden sei. Bei seiner Lektüre von Fouqués Trilogie muß Wagner diese ‚opernhafte‘ Konzeption bemerkt haben, die ihn wohl noch zusätzlich davon abgehalten hat, den *Held des Nordens* als Quelle für seine Nibelungen-Tetralogie zu erwähnen. Denn trotz der vollkommenen Andersartigkeit von Wagners musikdramatischem Konzept hätte man hierin – und nicht ganz zu Unrecht – eine Art ‚Vorläufermodell‘ des Gesamtkunstwerks sehen können.

VI.

Auch im Hinblick auf Theorie und Rezeption des Mythos finden sich einige interessante Parallelen zwischen Fouqué und Wagner. Für beide Schriftsteller sind sowohl antike als auch germanische Sagenwelt bei der Konzeption ihrer Nibelungendramen von Bedeutung, wenngleich signifikante Unterschiede in bezug auf die jeweilige mythen-

⁷² Vgl. Sigurd 34f., 149f., 211f.; Sigurds Rache 28f., 78ff., 173f. und Aslauga 92f., 122ff.

⁷³ Vgl. Briefe von und an August Wilhelm Schlegel. (Anm. 27). Bd. 2, S. 66 (Brief vom 14. März 1803).

⁷⁴ Vgl. Alfred R. Neumann: La Motte Fouqué, the unmusical Musician. In: Modern Language Quarterly 15 (1954), S. 269.

⁷⁵ Ebd.

theoretische Funktionalisierung bestehen. Dennoch mag Wagner hier wiederum eine Relativierung seiner Pioniertätigkeit gefürchtet haben. Denn auch Fouqué setzt seine Nibelungentrilogie in gattungsge-schichtlichen Bezug zur *Orestie* des Aischylos. So schreibt er in seiner *Lebensgeschichte*:

Fouqué fühlte sich um diese Zeit vornehmlich ergriffen durch die erneuet in's Studium genommenen Tragödien des Aeschylos. Dabei meinte er, seines Amtes wohl möge es sein, die ihm inzwischen vertraut gewordne Nibelungensage, ihn nachziehend zu den altnordischen, durch Torfaeus und Andre aufbewahrten Gebilden, in Tragödien zu behandeln, in dem Sinne, wie Hellenische Bühnendichter die durch Homeros angeklungenen und bewahrten Kunden nach anderweitigen Sagenzweigen bearbeitet hatten.⁷⁶

Fouqué geht es um eine Synthese zwischen antiker Dramatik und nordischer Mythologie. Die Trilogie *Held des Nordens* ist demnach als deutsches Gegenstück zur *Orestie* des Aischylos konzipiert. Gemeinsames Hauptmerkmal ist hier die besondere Tragik der Darstellung. So konstatiert August Wilhelm Schlegel 1808 in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*: Die Tragödien des Aischylos „offenbaren ein hohes und ernstes Gemüth. Nicht die sanfteren Rührungen, das Schrecken herrscht bey ihm: das Haupt der Medusa wird den erstarrenden Zuschauern entgegen gehalten. Seine Behandlung des Schicksals ist äußerst herbe: in seiner ganzen düstern Herrlichkeit schwebt es über den Sterblichen“.⁷⁷ Wilhelm Grimm sieht daher eine gewisse Nähe der nordischen Heldensagen zum antiken Trauerspiel: „Alles in der Mitte Liegende, Verbindende ist ausgelassen, die Thaten stehen streng neben einander, wie Berge, deren Gipfel bloss beleuchtet sind: und betrachtet man diese Härte bei dieser Erhabenheit und das Vordringende, Dramatische in diesen Liedern, so ist dabei eine Erinnerung an den Geist der alten Tragödie nicht zu kühn.“⁷⁸ Und auch Friedrich Schlegel bezeichnet in seinen *Vorlesungen Geschichte der alten und neuen Literatur* die nordische Sage als ein „„fortgehendes‘ Trauerspiel“.⁷⁹ Fouqué selbst weist in ei-

⁷⁶ Lebensgeschichte (Anm. 16), S. 284f. Vgl. hierzu ausführlich das Kapitel „Heldenspiel“ und antike Tragödie in meiner Magisterarbeit ([Anm. 2] S. 55-60).

⁷⁷ August Wilhelm Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Kritische Ausgabe von Giovanni Vittorio Amoretti. Bd. 1. Bonn/Leipzig 1923, S. 65 (vierte Vorlesung).

⁷⁸ Wilhelm Grimm: Zu den altdänischen Heldenliedern. In: W.G.: Kleinere Schriften. Hg. v. Gustav Hinrichs. Bd. 1. Berlin 1881, S. 182.

⁷⁹ Friedrich Schlegel: Geschichte der alten und neuen Literatur. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 6. Hg. v. Hans Eichner. München u.a. 1961, S. 166.

nem Brief an Fichte darauf hin, daß die „Greuelthaten“ in *Sigurds Rache* „freilich nur ein finsternes und bedrohliches Gemälde bilden, selten von erheiternden Lichtblicken aus dem frühern Treiben der Helden, als Sigurd noch lebte, durchblitzt“.⁸⁰ Der Niflungenstein, durch Andwars Fluch und Sigurds Ermordung dem Untergang verfallen, wird von Schicksalsschlägen verfolgt, bis auch die beiden letzten Nachkommen, Gudrun und Niflung, vernichtet sind.⁸¹ Erst Aslauga – und hier geht Fouqué gedanklich über Aischylos hinaus – vermag als Tochter Sigurds und Brynhildis’ ein neues nordisches Heldengeschlecht zu zeugen und damit eine „goldne Zeit“ einzuleiten (*Sigurd* 4).

Schon Fouqué betont allerdings den ‚historischen Abstand‘, der bei jeder Auseinandersetzung mit antiker Dramatik zu berücksichtigen ist. Wie Wagner geht es auch ihm nicht darum, „durch die Anwendung einer antiken Form einen bestimmten Stoff darzustellen, sondern durch eine Anwendung der antiken Auffassung der Welt die nothwendige neue Form [selbst] zu bilden“.⁸² Das ‚Heldenspiel‘ kann und darf nicht einfach mit der antiken Tragödie gleichgesetzt werden; man muß es vielmehr als eigenständigen Formtypus betrachten. Fouqué selbst stellt – mit bewußt grotesken Zügen – in seinem Roman *Die Fahrten Thiodolfs des Isländers* (1815) die konkrete Synthese zwischen antiker Theatertradition und nordischer Mythologie dar. In einem weiten Amphitheater zu Konstantinopel, das den Blick über den Bosporus eröffnet, soll die „nordische Sage, das Leben Sigurd des Schlangentödters“⁸³ als Tragödie „ganz in der altgriechischen Form und Weise“⁸⁴ aufgeführt werden. Im „prachtvollen Hippodromos“ stehen denn auch allerlei Skulpturen von „Norderhelden“ in Marmor und Erz, vor denen Thiodolf andächtig und fasziniert steht.⁸⁵ Als sich der Vorhang, der das Proscenium bedeckt, „nach altgriechischer Sitte“ herabrollt, bietet sich dem Zuschauer eine nordische Landschaft. „Man sah ein Klippenthal dargestellt, von Eichen überschattet, von Tannen durchwachsen, von jungfräulich schlanken Mai-

⁸⁰ Briefe von de la Motte Fouqué (Anm. 15), S. 469 (Brief vom 25. Oktober 1808 an Fichte).

⁸¹ Vgl. hierzu auch *Fouqué: Sintram und seine Gefährten*. Eine nordische Erzählung nach Albrecht Dürer. In: *Die Jahreszeiten*. Eine Vierteljahrsschrift für romantische Dichtungen. Hg. v. F.B.d.I.M.F. Winter-Heft. Berlin 1814, S. 82.

⁸² *Wagner: Was ist Deutsch?* In: R.W.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Anm. 36). Bd. 10, S. 41.

⁸³ *Fouqué: Die Fahrten Thiodolfs des Isländers*. Ein Ritterroman. Hamburg 1815. Zweiter Theil, S. 258.

⁸⁴ Ebd., S. 257.

⁸⁵ Ebd., S. 31.

en durchleuchtet.“⁸⁶ Am Beginn der Vorstellung tritt der Chor auf, und während des Prologs schreiten Faffner und Reigen, durch den Kothurn zu riesigen Gestalten geworden und mit gewaltigen Larven behängt, herein. Beide beginnen miteinander zu streiten, „vorzüglich des verhängnisvollen Andwarsringes halber, welchen der Dichter als den durch das Schicksal bedingten Mittelpunkt des ganzen Bildes, mit kühner Absichtlichkeit streng hervorzuheben bemüht schien“.⁸⁷ Um seinen Schatz besser zu wahren, verwandelt sich Faffner in einen Drachen und verschwindet durch die charonische Pforte unter der Orchestra. In der ersten Szene wird Sigurd von Reigen zum Mord an Faffner angestachelt und das Zauberschwert geschmiedet. Währenddessen ziehen Brynhildur und Gudrun „in magischer Gestaltung [...] von andern weissagenden Bildern umspielt, über das Thal hin“.⁸⁸ Die darauffolgende Kampfszene wird von Fouqué ins Groteske gewendet. Da Thiodolf den Sigurd, „der auch in die Reihe seiner Ahnen gehörte“⁸⁹, nicht für stark genug hält, Faffner zu besiegen, stürzt er auf die Bühne und schlägt dem Drachen den Kopf ab, wodurch er den darunter befindlichen Schauspieler am Arm verletzt.⁹⁰ Das Grotesk-Aufgesetzte von Szenerie und Darstellung zeigt, daß es auch Fouqué bei seiner Aischylos-Rezeption nicht darum geht, der nordischen Sagenwelt einfach das Modell antiker Dramaturgie überzustülpen. Wagner hat wohl weder *Die Fahrten Thiodolfs des Isländers* noch Fouqués *Lebensgeschichte* gekannt. Dennoch könnte er sich erneut durch die Lektüre von Gervinus' Literaturgeschichte, in der nachdrücklich auf die Beziehung zwischen Fouqués *Held des Nordens* und Aischylos' *Orestie* hingewiesen wird, veranlaßt gesehen haben, Fouqués Trilogie nicht als Quelle zu erwähnen. Bei allen Unterschieden in der Aischylos-Rezeption beider Schriftsteller, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, hätte man die konzeptuellen Ähnlichkeiten beider Projekte wohl durchaus wahrgenommen.

Denn auch Wagner beschäftigt sich in den drei großen theoretischen Schriften: *Die Kunst und die Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft* sowie *Oper und Drama*, die alle im zeitlichen Umfeld des *Ring* entstehen, intensiv mit der griechischen Antike. Für diesen Rekurs nennt er mehrere Gründe. Der erste ist historisch-kultureller Provenienz. So schreibt er in der ersten der genannten Abhandlungen: „Wir können bei einigem Nachdenken in unserer Kunst keinen Schritt thun, ohne

⁸⁶ Ebd., S. 260.

⁸⁷ Ebd., S. 261.

⁸⁸ Ebd., S. 264.

⁸⁹ Ebd., S. 259.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 264.

auf den Zusammenhang derselben mit der *Kunst der Griechen* zu treffen. In Wahrheit ist unsere moderne Kunst nur ein Glied in der Kette der Kunstentwicklung des gesamten Europa, und diese nimmt ihren Ausgang von den Griechen“.⁹¹ Wesentlich bedeutender ist aber die gattungspoetische Dimension. Denn im Rekurs auf Vorstellungen von Joseph Görres⁹² sieht Wagner in der griechischen *musiké* die „drei reinmenschlichen Kunstarten in ihrem ursprünglichen Vereine“, d.h. „*Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst*“⁹³ – eine idealische Verbindung, die später verlorengeht und im neuen ‚Gesamtkunstwerk‘ wiederhergestellt werden soll. Nietzsche übernimmt diese Vorstellung in seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.⁹⁴ Ein dritter Grund für den Rekurs auf die griechische Antike liegt nach Wagner in der Transzendentalität der Mythologie. So schreibt er in *Oper und Drama*: „Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist“.⁹⁵ Obwohl Wagner seine Stoffe aber wie Fouqué fast ausschließlich dem Bereich der germanischen Mythologie entnimmt, ist nahezu allen Dramen eine ‚antike‘ Substruktur inhärent. Für den *Ring* war dramaturgisch insbesondere Aischylos’ *Orestie* von großer Bedeutung, inhaltliche Anleihen stammen dagegen vorwiegend aus Droysens Rekonstruktion von Aischylos’ *Prometheus-Trilogie*, den homerischen Epen und, wie Borchmeyer überzeugend nachweist, Sophokles’ Dramen *Ödipus* und *Antigone*.⁹⁶

Wie Wagner hebt auch Fouqué die transzendente Funktion der Mythologie hervor, wobei er allerdings eindeutig die germanische präferiert. Denn „die Poesie der Norddeutschen ist, wenn auch eine minder lustige, doch ohne Zweifel eine tiefere“⁹⁷ und „kein Mythos in der ganzen Welt giebt die ewigen Wahrheiten, an denen Alle stammeln, so unentstellt wieder, als die keusche Ahnungswelt der altnordischen Sage“.⁹⁸ In seiner Schrift *Der Mensch des Südens und der*

⁹¹ Wagner: Die Kunst und die Revolution. In: R.W.: Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36). Bd. 3, S. 9.

⁹² Vgl. Joseph Görres: Religion in der Geschichte. Erste Abhandlung: Wachstum der Historie. In: Studien. Hg. v. Carl Daub und Friedrich Creuzer. Heidelberg 1807. Bd. 3, S. 423.

⁹³ Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft. In: R.W.: Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36). Bd. 3, S. 67.

⁹⁴ Vgl. Dieter Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners. Stuttgart 1982, S. 151ff.

⁹⁵ Wagner: Oper und Drama. In: R.W.: Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36). Bd. 4, S. 64.

⁹⁶ Vgl. Borchmeyer (Anm. 93), S. 230ff.

⁹⁷ Lebensgeschichte (Anm. 16), S. 156.

⁹⁸ Ebd., S. 70f.

Mensch des Nordens macht Fouqué hierfür vor allem klimatisch-vegetabilische Ursachen geltend. So katalysiert das nordische Landschaftsbild den Prozeß der Einsichtnahme in den Weltzusammenhang. Als einem Ort des „Harrens“, des „Sehnens“ und der „langsam reifenden Erfüllung“ ist im Norden „die Zeit das obwaltende Prinzip“⁹⁹, was wiederum Auswirkungen hat auf Weltbild und Lebensweise der dort ansässigen Menschen. Denn das Bewußtsein der Zeit, die „vermöge ihrer Pilgernatur nun und nimmer am Ziel“¹⁰⁰ ist, läßt das Leben als Durchgang erscheinen und „erweckt im menschlichen Herzen die Ahnung“¹⁰¹ von dem der Welt zugrunde liegenden Dualismus zwischen der dämonischen Schicksalsmacht im Diesseits und dem „ewigen Lichtglanz“¹⁰² des Jenseits.

Als Links-Hegelianer lehnt Wagner solche topographischen Begründungsmodelle dagegen ab. So schreibt er in *Kunst und Klima*:

Der Hinblick auf unsere Kunst lehrt uns also, daß wir durchaus *nicht* unter der Einwirkung der klimatischen *Natur*, sondern der von dieser Natur gänzlich abliegenden *Geschichte* stehen. Daß unsere heutige Geschichte von denselben *Menschen* gemacht wird, die einst auch das griechische Kunstwerk hervorbrachten, davon haben wir uns nun ganz deutlich zu überzeugen.¹⁰³

Daher findet sich bei Wagner auch keine Idolatrie des Nordens. Für seine vielbeschriebene Wende zum ‚Altdeutschen‘ gibt es mehrere Gründe. Zum einen hat er die fehlende Anerkennung bei seinem ersten Aufenthalt in Paris (1839-1842) aus der Dominanz des französischen und italienischen Einflusses auf die Oper zu erklären und sich durch den Rekurs auf das deutsche Mittelalter davon abzusetzen versucht. „Die antiken Mythen konnten Wagners Wunsch nach Originalität nicht genügen – sie blieben zwar präsent, aber nur, indem sie eingingen in die Ausführung der germanischen, sie beeinflussten und modifizierten.“¹⁰⁴ Darüber hinaus ist auch Wagners Bekanntschaft mit dem Philologen Samuel Lehrs von Bedeutung, weil dieser ihn

⁹⁹ Fouqué: *Der Mensch des Südens und der Mensch des Nordens*. Sendschreiben in Bezug auf das gleichnamige Werk des Herrn von Bonstetten an den Freiherrn Alexander von Humboldt. Berlin 1829, S. 5.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd., S. 6.

¹⁰² Fouqué: *Eines deutschen Schriftstellers HalbJahrhundert*. Autobiographie. Nennhausen 1828 (Bremer Liebhaber Drucke. Hg. v. Hans Kasten. Bremen 1930), S. 124.

¹⁰³ Wagner: *Kunst und Klima*. In: R.W.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Anm. 36). Bd. 3, S. 214.

¹⁰⁴ Mertens (Anm. 5), S. 20.

erst für die deutsche Geschichte begeistert. In *Oper und Drama* nennt Wagner dagegen einen weniger kontingenten Grund für den Rückgriff auf die mittelalterlichen Überlieferungen. Im Gegensatz zur antiken Mythologie, deren Protagonisten, die Götter, er ganz im Sinne Feuerbachs als menschliche Projektionen begreift, erscheint die Sagenwelt der germanischen Völker als ‚aufgeklärter‘ und ‚moderner‘. Denn „die *heimische Sage* der neueren europäischen vor allem aber der *deutschen Völker*“¹⁰⁵ hat bereits einen ‚Anthropomorphisierungsprozeß‘ durchlaufen. Im Mittelpunkt der germanischen Mythologie steht nicht mehr der Gott, sondern der Held, d.h. „der wirkliche, nackte Mensch“.¹⁰⁶

Wir sehen hier natürliche Erscheinungen, wie die des Tages und der Nacht, des Auf- und Unterganges der Sonne, durch die Phantasie zu handelnden, und um ihrer That willen verehrten oder gefürchteten Persönlichkeiten verdichtet, die aus menschlich gedachten Göttern endlich zu wirklich vermenschlichten Helden umgeschaffen wurden, welche einst wirklich gelebt haben sollten, und von denen die lebenden Geschlechter und Stämme sich leiblich entsprossen rühmten. Der Mythos reichte so, maßgebend und gestaltend, Ansprüche rechtfertigend und zu Thaten befeuernd, in das wirkliche Leben hinein, wo er als religiöser Glaube nicht nur gepflegt wurde, sondern als bethätigte Religion selbst sich kundgab.¹⁰⁷

Auf diese Weise hatte sich nach Wagner aus dem „religiösen Mythos“ mit seinen Göttern die um den Menschen zentrierte „Heldensage“ entwickelt, die aber noch „tief in derselben religiösen Naturanschauung [wurzelte], die einst den Urmythos erzeugt hatte“.¹⁰⁸ Die germanische Mythologie beinhaltet die Geschichte der menschlichen Zivilisation gleichsam in nuce und ist damit ein adäquateres Medium für die ‚Aktualisierung‘ des Mythos, die Wagner in seinen Musikdramen betreibt, als die antike Mythologie. Denn seit dem *Ring des Nibelungen*, mit dem sich Wagners ‚politische‘ Wende vollzieht, sucht dieser, wie er in der *Mittheilung an meine Freunde* berichtet, die „Wünsche und heißen Triebe, die in Wahrheit uns in die Zukunft hinübertragen, [...] aus Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so für sie die Form zu gewinnen, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verschaffen kann“.¹⁰⁹ Aufgrund dieser ‚Historisie-

¹⁰⁵ Wagner: *Oper und Drama*. In: R.W. *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Anm. 36). Bd. 4, S. 38.

¹⁰⁶ Wagner: *Eine Mittheilung an meine Freunde*. Ebd., S. 312.

¹⁰⁷ Wagner: *Oper und Drama*. Ebd., S. 38.

¹⁰⁸ Ebd., S. 38f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 311.

nung‘ seiner Theorie glaubt Wagner im Mythos nun auch die „sozialen Verhältnisse in ebenso einfachen, bestimmten und plastischen Zügen“ vorzufinden, wie er „zuvor in ihm schon die menschliche Gestalt selbst erkannt hatte“.¹¹⁰

Hieraus erklärt sich auch die unterschiedliche Adoptionsform der germanischen Mythologie bei Fouqué und Wagner. Die Wahrung absoluter inhaltlicher Treue in bezug auf die Vorlagen ist für Fouqué die bestimmende ästhetische Maxime bei der Konzeption seiner Nibelungentrilogie. „Wieder zu geben, was mir beschieden ward, das war in Hinsicht auf Siegfried – nordisch Sigurd – mein wesentlichstes, ja ich mag sagen, mein ganzes, mein einziges Bestreben“.¹¹¹ Eine Kompilation der altnordischen Quellen ist lediglich zur Beseitigung inhaltlicher Unstimmigkeiten gerechtfertigt. Daher schreibt Fouqué in der ersten Vorrede *An Fichte*: „Ich spähte nach, und fand den alten Laut, | Trag‘ unverändert euch entgegen ihn, | Wo er vernehmlich klang“ (*Sigurd* 4). Und in der zweiten fügt er gleichsam bestätigend hinzu:

Die Sage will ihr Recht. Ich schreit ihr nach.
Wer einmal ihr gehört, hat sich ergeben,
Zu ihrem Priester, spricht es treulich aus,
Was einruft in sein Lied ihr heil’ger Mund.
Wer sie verkleidet will, der folg’ uns nicht. [*Sigurds Rache* 2]

Aufgabe des Dramatikers ist demnach die inhaltsgetreue Tradierung des Sagenstoffes. Er ist in erster Linie Chronist des Mythos, nicht dessen Interpret. Das Geschehen kommentiert sich vielmehr selbst, denn die nordische Mythologie ist per se bereits ein annähernd adäquater Ausdruck von Fouqués Kosmos. Inhaltliche Ungereimtheiten wie die fehlende Erwähnung der Zeugung Aslaugas bei Torfæus haben Fouqué zwar durchaus gestört, im Gegensatz zum dänischen Historiographen steht bei ihm Quellentreue jedoch über allen Konsistenzermäßigungen: sie ist gleichsam ‚unhintergebar‘. So schreibt er in dem bereits erwähnten Brief an August Zeune:

Die Dunkelheit, welche über Aslaugens Geburt schwebt, herrscht ebenso in der Sage, als in meinem Gedicht. Doch muß das Kind, meiner Überzeugung nach, bei Sigurds erstem Flammenritte nach Hindarfiäl erzeugt worden sein, und alsbald dem König Heimer zur Pflege anvertraut. Ich schwieg, wie die Sage schwieg, und würde es gethan haben, hätte mir bei dem Entwurfe zu Sigurd dem Schlangentödter die Aus-

¹¹⁰ Ebd., S. 312.

¹¹¹ Fouqué (Anm. 17), S. 125.

führung der Aslauga durch meine Hand auch bestimmter vor Augen gestanden, als es der Fall war.¹¹²

Wagner verwendet die mythologischen Quellen dagegen lediglich als Motiv- und Stoffreservoir, das ihm die Versatzstücke zur Konstruktion des eigenen ‚Weltmythos‘ liefert. Den Anstoß zu dieser selektiven Verfahrensweise hat Wagner durch Jacob Grimms *Deutsche Mythologie* erhalten, die sich ebenfalls in seiner Dresdner Bibliothek befindet.¹¹³ Dort werden die verschiedenen Mythen nicht in einem geschlossenen Erzählzusammenhang berichtet, sondern unter einzelnen Motiv- und Themenbereichen subsumiert. Wagner benutzt die sagengeschichtlichen Quellen daher auch lediglich als ‚Baukasten‘. Im Gegensatz zu Fouqué, der die transzendente Funktion des Mythos an die Wiedergabe des ganzen, unveränderten Handlungszusammenhangs knüpft, findet sie sich für Wagner bereits im mythologischen Motiv. Eingriffe in die Sagenquellen bleiben daher folgenlos für die ‚reinmenschliche‘ Dimension des Mythos. Stellt dieser bei Fouqué noch den *Bauplan* dar, so liefert er Wagner lediglich *Bausteine*. Der Schriftsteller wird dadurch vom bloßen Chronisten zum eigentlichen Konstrukteur des Mythos.

VII.

Neben den aufgezeigten Ähnlichkeiten in bezug auf Theorie und Adaption der antiken und germanischen Mythologie, gibt es auch signifikante Übereinstimmungen zwischen Fouqués *Held des Nordens* und Wagners *Ring* mit Blick auf Inhalt und Aussageabsicht. In beiden Dramenkomplexen muß die ‚alte‘ Welt zugrunde gehen, damit eine ‚neue‘ entstehen kann. Wird Wagners Tetralogie dabei von der gleichsam ‚mythischen‘ Dichotomie zwischen Macht und Liebe getragen, so ist es bei Fouqué der Widerstreit zwischen ‚philiströsem‘ Nützlichkeitsdenken und ‚adlig-ritterlichem‘ Altruismus. In ihrer Fundamentalkritik zeitgenössischer ‚bürgerlicher‘ Gesellschaftswirklichkeit verbindet beide Dramen eine eminent politische Dimension, wenngleich die jeweiligen Alternativkonzepte kaum stärker differieren könnten. Denn während Fouqué die Utopie einer sich an dem Ideal zeitüberschreitender Ritterlichkeit orientierenden aristokratischen Gesellschaftsform vorschwebt, findet sich bei Wagner das vielleicht noch realitätsfernere anarchistische Modell eines auf das Ideal vom

¹¹² Fouqués Briefe an August Zeune (Anm. 18), S. 104 (Brief vom 18. November 1811).

¹¹³ Vgl. *Westernhagen* (Anm. 10), S. 91.

freien Menschen gegründeten harmonischen Zusammenlebens unter Ausschluß aller staatlichen Machtstrukturen. So endet der *Ring* bezeichnenderweise mit dem „Motiv der bedingungslosen Liebe“, wie es Peter Wapnewski im Rekurs auf Dieter Schnebel nennt.¹¹⁴

Wie Wagner sieht jedoch auch Fouqué in Egoismus und Mammonismus die Hauptübel zeitgenössischer Lebenswirklichkeit. Im *Held des Nordens* sind sie verkörpert durch Hreidmar und seine beiden Söhne Faffner und Reigen, die von Odin und Locke für die Ermordung des dritten Bruders Ottur als Entschädigung Andwars Ring und Gold erhalten haben. Hreidmar wird daraufhin von seinen Söhnen aus Habgier getötet. Faffner, der „Zaubrer“ (*Sigurd* 37), nimmt den gesamten Schatz an sich und bewacht ihn, in einen Lindwurm verwandelt, auf Gnitnaheide. Reigen sucht indessen Sigurd für sich zu gewinnen, damit dieser ihm den Bruder tötet und er selbst das Gold für sich behalten kann (vgl. ebd. 10f.). Die Geschichte der Ermordung Faffners durch Sigurd übernimmt Fouqué zwar inhaltlich nahezu unverändert, profiliert die Geldgier des Drachen aber fast bis zur Groteske. So richtet Faffner sein ganzes Leben nach dem Gold aus, seiner einzigen „Lust“ (ebd. 58). Aus Angst vor Räufern kriecht er erst nachts zum Trinken aus der Höhle, und zwar rückwärts, um ständig den Schatz im Auge behalten zu können. Denn:

So viel es der Söhne giebt
Sämtlicher Männer und Mütter,
Soviel im Asenvolk wohnen,
Frevelnden Zaubers stark.
Alle lieben sie liches Gold,
Möchten heben den leuchtenden Hort. [Ebd. 45]

Von daher konstatiert auch Brynhildis: „Auf Gold schlief Faffner; nennt man doch seitdem | Das Gold nur Faffners Lager“ (ebd. 203).

Demgegenüber erscheint ‚Ritter‘ Sigurd¹¹⁵ als Verkörperung adlig-heldenhafter Zweck- und Interesselosigkeit, denen die Verlockungen von Reichtum, Ehre und Macht nichts anhaben können. So fordert er von Hiordisa nicht einmal den ihm zustehenden Erbteil am Gold seines verstorbenen Vaters Siegmund: „Was kümmert’s mich? die Mutter wahr’t es gut, | Ich wüßt’ es nicht zu hüten, nicht zu brauchen“ (*Sigurd* 13). Und als er von Reigen erfährt, daß Faffner sein ganzes Leben nur auf Besitz und Verteidigung des Goldhortes ausgerichtet

¹¹⁴ Peter Wapnewski: Die Oper Richard Wagners als Dichtung. In: Richard-Wagner-Handbuch (Anm. 5), S. 306.

¹¹⁵ Vgl. die Titelvignette der Erstausgabe in: Friedrich de la Motte Fouqué: Sigurd, der Schlangentödder. Berlin 1808, S. 1* (Titelblatt und Vorrede sind unpaginiert).

hat, entgegnet er erbost: „Fort mit ihm | Ein solch unfürstlich eingeschrumpfter Sinn | Hat nie ein Recht an's schöne blanke Gold | Wir woll'n es ihm kund geben, gleich“ (ebd. 55). Sigurd erscheint somit nach dem Sündenfall der Menschheit durch Andwars Fluch in gewisser Weise als Welterlöser, wenn er in biblischer Assoziation die goldgierige ‚Schlange‘ Faffner tötet, den Versucher zum egoistisch-mammonistischen Unheilsprinzip. Indem er den Schatz jedoch an sich nimmt, bleiben Ring und Gold als ‚verfluchte Versuchung‘ in der Welt. Beides ist für Sigurd zwar lediglich Mittel zum Zweck, „Dieweil dem Golde, wie man allwärts hört, | Ein frohes Leben rasch ent wachsen soll. Ja, auch von holder Frauen Angesicht, | Heißt es, gewinnt man damit heitre Blicke, | Was doch das Allerschönst' auf Erden ist!“ (ebd. 39f.). Durch den Besitz des Hortes gerät er aber selbst in den Bannkreis des Unheils. So wird Sigurd schließlich ermordet, ohne sich jemals wirklich dem egoistisch-mammonistischen Lebensprinzip unterworfen zu haben. Als schuldlos Schuldiger ist er wie andere Unbeteiligte (Siegmund (II), Ortlieb, Asmund und Heimer) Opfer eines Fatums, das in seiner akausal-aleatorischen Wirkungsweise eine gewisse Eigendynamik entwickelt, vor der Kategorien wie ‚gut‘ und ‚böse‘, ‚gerecht‘ und ‚ungerecht‘ verschwinden. „Das Schicksal, einmal zum Zorn erregt, ist übelnehmerisch und nachtragend; lauernd verfolgt es seine Rache bis in Zeiten, in denen sich die Frage nach Schuld und Unschuld längst dem Blick der Verfluchten entzogen hat.“¹¹⁶ Um die besondere Bedeutung des egoistischen Prinzips zu unterstreichen, greift Fouqué noch an anderer Stelle nicht unbedeutend in seine Vorlage ein, ohne allerdings inhaltliche Veränderungen vorzunehmen. So findet sich in der *Snorra-Edda* des Resenius über die Versenkung des Goldhortes durch die Niflungensbrüder nur die kurze Bemerkung: „sed anteqvam domo abirent, aurum, Fofneri hæreditatem dictum, in flumine Rheno occultarunt“.¹¹⁷ Fouqué macht daraus jedoch (vielleicht in Anlehnung an das *Nibelungenlied*) eine ganze Szene (vgl. *Sigurds Rache* 76ff.). An anderer Stelle läßt er sogar noch eine zusätzliche Figur auftreten, den Goldschmidt, der – ein rücksichtsloser Kriegsgewinnler – aus den Schädeln der ermordeten Ortlieb und Asmund auf Gudrunas Befehl goldene Trinkgefäße machen soll (vgl. ebd. 137ff.).

Anders als bei Wagner ist im *Held des Nordens* – dem Fouquéschen Weltbild entsprechend – Andwars Fluch jedoch nicht ständig präsent und damit nicht allein handlungstragend. Dennoch führt Fou-

¹¹⁶ Max (Anm. 9), S. 11.

¹¹⁷ Resenius (Anm. 63), Mythologia LXXV/75. Fabel.

qué in seiner Trilogie alle Facetten menschlichen Strebens nach Geld, Ehre und Macht vor, die zumeist auf Faffners Goldhort als inhaltlichen Integrationspunkt zurückverweisen.¹¹⁸ So hat Grimhildis bei ihrem Tun allein Reichtum und Reputation des Niflungenstammes im Sinn, um sich auf diese Weise selbst unsterblich zu machen. Giuke erkennt dagegen, daß er und die Seinen längst ausgedient haben. Fouqués Idolatrie des Alten gilt demnach nur historisch, nicht biologisch. Hier bedarf es – um mit Wagner zu sprechen – des „ewig Jungen“¹¹⁹, das die Welt erneuert. Grimhildis verkörpert vor diesem Hintergrund das durch die Jugend zu überwindende Alte, Sigurd Schlangenaue dagegen das Paradigma der aus dem Alten entstehenden „jungen Welt“ (*Sigurd* 125f.). Aber auch Gunnar, Högne und Guttorm betreiben und vollführen Sigurds Ermordung in erster Linie des Schatzes wegen, und selbst Atle verbindet mit der Heirat Gudrunas nur den Besitz von Faffners Gold. Zudem wird Heimer von Ake und Grima nur um des Geldes willen getötet, das sie in seiner Zither vermuten. Allein Sigurd, Brynhildis und Gudruna wenden sich mehrfach gegen ein nur auf Eigennutz und Selbstsucht gegründetes Dasein. Es ist daher nur folgerichtig, wenn Fouqué die Ermordung Sigurds nicht nur (wie bei Torfæus) mit dem Frauenstreit und der daraus resultierenden Verunglimpfung Brynhildis' begründet, sondern auch mit Gunnars, Högnes und Guttorms Gier nach Faffners Gold.¹²⁰ Gudruna erwünscht daraufhin den Hort, erneuert damit Andwars Fluch und profiliert zugleich die Bedeutung des egoistisch-mammonistischen Lebensprinzips für den weiteren Handlungsverlauf (vgl. *Sigurd* 198). Auch Brynhildis warnt die Niflungen „vor all' der Goldesblendung“, worauf Högne lakonisch entgegnet: „Gold bleibt Gold. | Und ihm das best' in aller Welt zu Kauf“ (ebd. 207).

Der Held des Nordens wird demnach von einem ähnlichen Antagonismus bestimmt, wie er sich auch in Wagners *Ring*-Tetralogie findet. Während bei Fouqué jedoch adlig-heldenhafte Furcht-, Zweck- und Interesselosigkeit einer primär bürgerlich-pragmatischen Selbstsucht gegenübersteht, tritt bei Wagner die Liebe als Gegenpol des

¹¹⁸ Die folgende Auflistung enthält nahezu alle Textstellen im *Held des Nordens*, in denen das egoistisch-mammonistische Lebensprinzip direkt oder indirekt thematisiert wird: *Sigurd* 10f., 13, 16, 25, 37ff., 44f., 48f., 51f., 54f., 57ff., 103, 115, 122f., 177ff., 181, 185f., 198f., 202ff., 206f.; *Sigurds Rache* 17, 24f., 27f., 32, 36, 41f., 54ff., 66, 72, 78ff., 84, 110f., 121f., 128, 137f. und *Aslauga* 18, 20, 26, 29, 37, 53, 59, 123ff.

¹¹⁹ Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. In: R.W.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Anm. 36). Bd. 6, S. 157.

¹²⁰ Vgl. *Sigurd* 179, 181, 185f., 198 und 206f.

(früh)kapitalistisch-mammonistischen Prinzips auf. Zwar gesteht auch Fouqués Sigurd seiner ersten Geliebten Brynhildis:

Könnst' es mir noch gelingen, dich, mein Lieb',
 Mein erstes, schönes, wundervolles Lieb'
 Zu halten dich vom grimmen Tod zurück,
 Mit allem Faffnersgold, das mein gehört,
 Kauft' ich es freudig, sonder Zögern ab. [*Sigurd* 168]

Insgesamt gesehen vermag die Liebe im Fouquéschen Weltsystem aber nicht sinnstiftend zu wirken, weil sie kaum einmal als „realisierte, die Gegenwart der jeweiligen Handlung erfüllende“, sondern lediglich als „ersehnte, meist aber vergangene, nur noch erinnerte Liebe“ erscheint, „mit deren Verlust ein möglicher in ihr aufscheinender Sinn des Lebens schon wieder zu Grabe getragen ist“.¹²¹ Indem sie die konkrete innerweltliche Erfüllung versagt, erhält sie jedoch eine transzendente Dimension. „In der Liebe kulminiert die Sehnsucht nach Unendlichkeit und Vollkommenheit, verdichtet sich zur Empfindung, zum Fühlen des Unendlichen schon inmitten der Endlichkeit.“¹²²

Vor diesem Hintergrund gewinnt auch Brynhildis' Bitte um eine gemeinsame Bestattung mit Sigurd auf dem Scheiterhaufen eine neue Dimension. Anders als in der Vorlage, wo mit dem gemeinsamen Verbrennen lediglich einem alten heidnischen Brauch Genüge getan wird, steht bei Fouqué erstmals Brynhildis' Liebestod im Vordergrund, das „eindrucksvolle, sprechende Symbol“ für die „Sehnsucht nach der letztlich nur im Tode erreichbaren idealen Geliebten“¹²³ sowie der letztgültigen Vereinigung und Erlösung der beiden Liebenden von den chaotischen Wirren des Lebens – zweifelsohne eine Antizipation von Brünnhildes „erlösende[r] Weltenthat“¹²⁴ am Ende der *Götterdämmerung*:

Glühte nicht lockend deinem edlen Muth,
 O lieber Sigurd, Wafurlogas Flamme?
 Das ist der Brautgang, für uns zwei bestimmt:
 Durch droh'nde Gluth zur süßen Liebesgluth
 Du kamst zu mir erst, nun komm' ich zu dir —
 Lächelst, mein holder Bräut'gam? Wie lichtherrlich
 Die Funken fliegen, kränzend dir das Haupt!
 Hinein! dem glüh'nden Herzen thut's nicht weh! [*Sigurd* 209]

¹²¹ Max (Anm. 9), S. 350.

¹²² Ebd., S. 354.

¹²³ Schulz (Anm. 22), S. 610f.

¹²⁴ Wagner: Der Ring des Nibelungen. In: R.W.: Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 36). Bd. 6, S. 156.

Bei Fouqué entsteigt den Flammen aber nicht wie bei Wagner die Liebe, sondern die Rache. Denn aus den Rauchwolken des Scheiterhaufens gestalten sich die drei Nornen, die in ihrem Gesang zwar auch das zeitlose Heldentum Sigurds preisen, das in Aslauga und ihrem Sohn Sigurd Schlangenaug schließlich zur Vollendung gelangen wird, in erster Linie aber Rache fordern für Sigurds Tod und mit dem Untergang des Niflungenstammes durch das ‚taube Werkzeug‘ Gudruna (vgl. *Sigurds Rache* 163) auf die Ohnmacht des Einzelnen gegenüber der Allmacht des Schicksals verweisen (ebd. 211). Schon Fouqué deutet also den Nibelungenstoff wenn nicht politisch-antikapitalistisch, so doch moralisch-antiindividualistisch, was auch nicht verwundert in einer Zeit, wo es darum geht, ein neues deutsches Nationalbewußtsein zu konstituieren. Allerdings wird die ethisch-gesellschaftliche Dimension der Trilogie immer wieder durch die fundamental-skeptizistische relativiert, ja mitunter sogar in Frage gestellt.

Aus den teilweise bedeutenden sprachlichen, inhaltlichen, dramaturgischen, theoretischen und intentionalen Parallelen zwischen *Held des Nordens* und *Ring-Tetralogie*, der sich Wagner bei seiner Lektüre von Fouqués Nibelungendrama wohl größtenteils bewußt war, nimmt sich sein Verzicht auf die Nennung des Romantikers keineswegs mehr so unmotiviert aus. Schließlich findet man zuweilen auch in Wagners Musik – und nicht nur im Frühwerk – eine „zitatverdächtige Nähe“ zu Werken anderer Komponisten.¹²⁵ Ob ein Rekurs auf Fouqué Wagner wirklich geschadet hätte, ist schwer zu sagen. Auch soll Wagners Originalität und Pioniergeist bei der Konzeption des „größten Werkes der Musikgeschichte“¹²⁶ in keiner Weise in Frage gestellt werden. Es geht lediglich darum zu zeigen, daß Wagner auf die Arbeit eines Mannes zurückgreifen konnte, der seinerseits eine bedeutende Pioniertätigkeit im Bereich produktiver Mythenrezeption geleistet hatte: Friedrich de la Motte Fouqué, dessen Nibelungentrilogie es verdienen würde, ihrer literarischen Bedeutung gemäß rezipiert zu werden.

„Der Aufsatz basiert auf einem Vortrag, den ich im Juni 1999 bei den 3. Fouqué-Tagen in Rathenow gehalten habe“.

¹²⁵ Werner Breig: Wagners kompositorisches Werk. In: Richard-Wagner-Handbuch (Anm. 5), S. 363.

¹²⁶ Ebd., S. 407.